

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1892



HERVY del.

L. CHAPON

422^e Livraison.

Tome huitième. — 3^e période.

1^{er} Août 1892.

Prix de cette Livraison : 12 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

TEXTE

- I. L'ACROPOLE D'ATHÈNES, par M. Henry Lechat.
- II. LE PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE (1^{er} article), par M. Henri Bouchot.
- III. LA MADONE D'AUVILLERS, par M. Louis Courajod
- IV. LES DESSINS DE VAN DER MEULEN AUX GOBELINS, par M. Gerspach.
- V. LA SCULPTURE COPTE A LA PÉRIODE CHRÉTIENNE (3^e et dernier article), par M. Al. Gayet.
- VI. CORRESPONDANCE D'ITALIE : — Le Musée de Santa-Maria del Fiore, à Florence, par M. André Pératé.
- VII. CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE : — Ventes et expositions diverses, par M. Paul Leprieux.

GRAVURES

Encadrement composé de terres cuites antiques.

L'Acropole d'Athènes : — Le Temple de la Victoire sans ailes; La Loggia des Caryatides; Le Parthénon, façade de l'Est; Tête d'homme en tuf peint, dite « Barbe-Bleue » (Musée de l'Acropole); Deux têtes de femme en marbre (Id.); Statuette de femme en marbre (Id.).

L'Écluse, eau-forte de M. Henry Guérard, d'après un tableau de Corot de la collection de M. Boucheron (Exposition des Cent Chefs-d'œuvre); gravure tirée hors texte.

Face d'un médaillon ciselé par Dujardin (Trésor impérial de Vienne), en lettre; Portrait de Louis II d'Anjou, d'après l'aquarelle originale du Cabinet des Estampes; Miniature de Louis II d'Anjou, copiée sur cette aquarelle; Portrait de Marie-Stuart, miniature du château de Windsor; Portrait de Catherine de Médicis, miniature du Trésor impérial de Vienne; Charles IX, miniature exécutée par François Clouet, d'après le crayon de la Bibliothèque nationale (Id.); Revers du médaillon de Dujardin (Id.), en cul-de-lampe.

Marie-Stuart, dessin de François Clouet, au Cabinet des Estampes; héliogravure tirée hors texte.

Charles IX, dessin de François Clouet, au Cabinet des Estampes; héliogravure tirée hors texte.

La Madone d'Auvillers, par Agostino d'Antonio di Duccio (Église d'Auvillers, Oise); La Vierge et Jésus adolescent, par le même (Collection de M. Édouard Aynard).

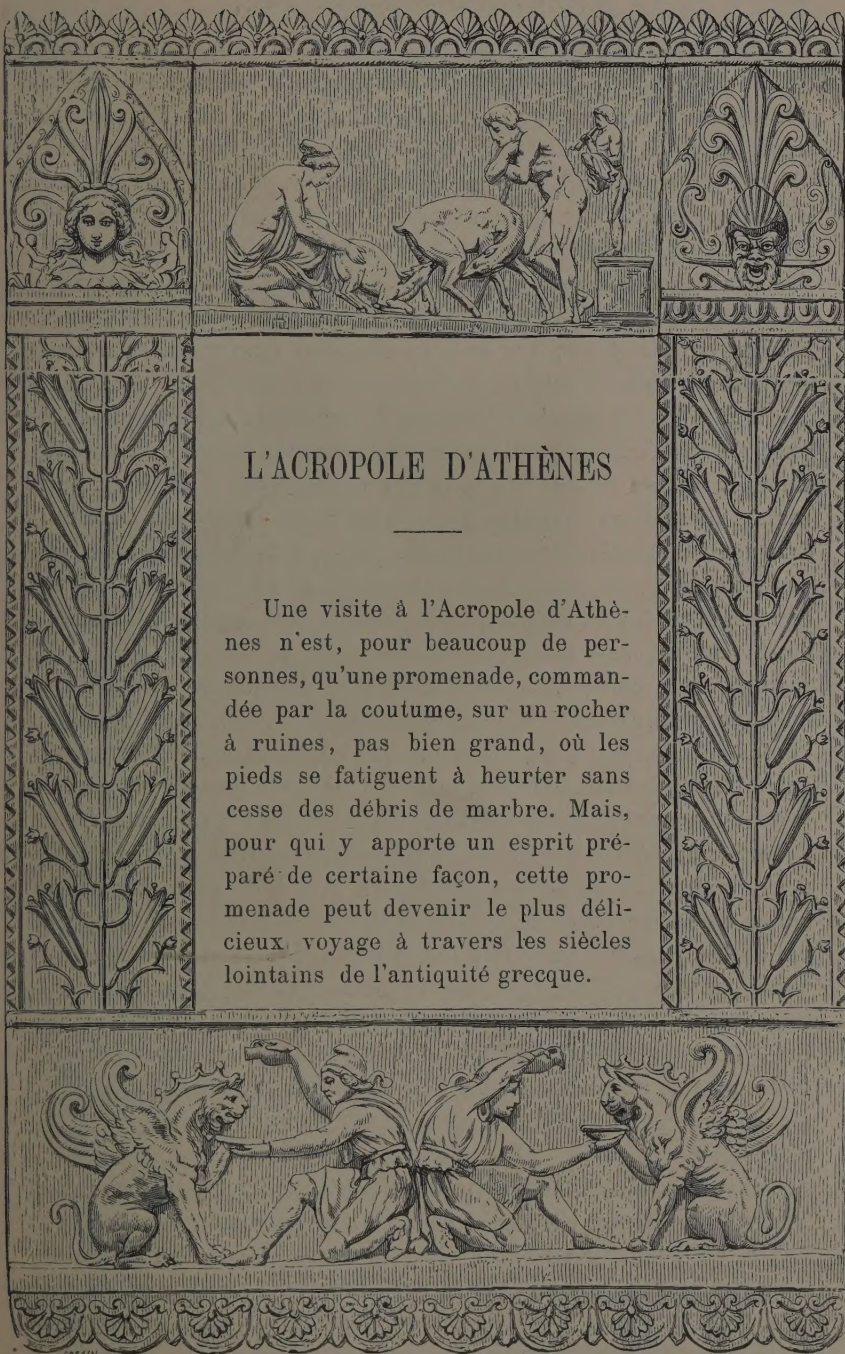
Dessins de Van der Meulen, aux Gobelins : — La prise d'Ypres; Étude pour la prise d'Ypres; Le Rhin à Tolhuis; La Cascade de Saint-Cloud, en cul-de-lampe.

La Sculpture copte : — Chapiteau de l'église d'Ermont, en lettre; Stèle funéraire, assemblage de rosaces (Musée égyptien du Caire); Stèle funéraire, assemblage de cercles (Id.); Stèle funéraire, assemblage de carrés (Id.); Dalle copte, assemblage de losanges (Id.); Lion copte (Id.), en cul-de-lampe.

Musée de Santa-Maria del Fiore, à Florence; — Tribune d'orgue, par Donatello; Tribune d'orgue par Luca della Robbia.

Le Miroir de Vénus, d'après le tableau de Burne-Jones; La Messe de Saint-Gilles (ancienne collection Dudley).

La gravure L'ÉCLUSE doit être placée à la page 50 de la livraison de Juillet.



L'ACROPOLE D'ATHÈNES

Une visite à l'Acropole d'Athènes n'est, pour beaucoup de personnes, qu'une promenade, commandée par la coutume, sur un rocher à ruines, pas bien grand, où les pieds se fatiguent à heurter sans cesse des débris de marbre. Mais, pour qui y apporte un esprit préparé de certaine façon, cette promenade peut devenir le plus délicieux voyage à travers les siècles lointains de l'antiquité grecque.

De quelles dispositions d'esprit s'agit-il? Certes, ce ne sont pas celles du « touriste » — *peregrinator vulgaris* (L.) — qui ne sait voir les choses et en juger par lui-même, qui confie son intelligence, sans réserves, à son Baedeker ou à son Joanne, comme il confie aux agents de la Compagnie Cook son bagage. Ce ne sont pas non plus celles du savant qui choisit un coin pour travailler, s'y installe et n'en sort plus, qui se laisse absorber par l'étude d'un détail et oublie de regarder l'ensemble, ou n'y jette qu'un coup d'œil par acquit de conscience. L'érudition, si elle est étroite, si elle a des œillères, ne vaut guère mieux, en pareil cas, que la plus complète ignorance. Pour comprendre autrement qu'à la surface, pour goûter, en les pénétrant, les beautés de l'Acropole d'Athènes, il faut d'abord, à quelque étude spéciale que l'on soit particulièrement attaché, savoir s'élever plus haut, et reculer son horizon assez loin pour pouvoir embrasser, dans ses manifestations diverses, tout le génie de l'ancienne Grèce. Il faut aussi aimer la Grèce ancienne, non pas de cet amour un peu convenu, forcé, emphatique, et assez ignorant au fond, qui fut longtemps à la mode; il faut l'aimer en la connaissant bien, débarrassée de la fausse pompe classique, l'aimer telle qu'elle était, avec ses rayons et ses ombres, moins académique de langage et d'attitude qu'on ne se la figurait jadis, mais plus noble vraiment, plus simple et plus grande, plus vivante surtout et plus humaine. Il faut encore autre chose, je crois : il faut, malgré l'habitude de voir clair et de près et de garder son jugement libre, être capable, par moments, de s'abandonner à un charme d'imagination, trouver plaisir à faire flotter autour de sa pensée une légère fumée de rêve, jusqu'à se croire soi-même ramené parmi ces siècles si lointains qui virent naître les grands hommes et les grandes œuvres de la Grèce. — Voilà tout ce qu'il faut, et cela se résume en quelques mots : une science à la fois précise et largement étendue; un ardent amour intellectuel pour ce qui est l'objet de cette science; et, suite naturelle de cet amour, un regret des brillantes époques disparues qui aboutit quelquefois, par un effort du cœur non moins que de l'esprit, à les ressusciter.

Je vais au-devant d'une protestation que bien des personnes feraient sans doute, c'est qu'il ne leur a point semblé, après expérience, qu'il fallût pousser fort loin sa connaissance de l'antiquité, ni mettre tant de passion dans sa curiosité, pour se plaire à l'Acropole. D'accord; mais le plaisir a ses degrés, et la qualité du plaisir a ses nuances. On peut assurément, sans y apporter aucune disposition

spéciale, passer là-haut de charmantes heures. Mais ceux de qui l'esprit est disposé comme j'ai dit, y passeront, j'en réponds, des heures et des journées plus charmantes encore.

*
* *

Il n'y a rien, sur l'Acropole, qu'on ait le droit de négliger, rien qui ne concoure en quelque mesure à l'impression d'ensemble, et le rocher même, sur lequel les monuments sont assis, doit être considéré en premier lieu.

La nature avait fait une crête, de forme à peu près ovale, deux fois plus longue que large, arrondie sur le dos, et, sur les flancs, escarpée de toutes parts, sauf à l'ouest, où l'inclinaison progressive du sol rendait l'accès facile. Les Athéniens, reprenant l'œuvre de la nature, ont changé cette crête en un plateau, que soutiennent de grands murs droits, et qu'on ne saurait mieux comparer qu'à un piédestal massif, de proportions gigantesques. Ils ont posé tout autour de la colline, sur les bords de l'escarpement, la maçonnerie des murailles, comme on poserait autour d'une tête une couronne; le grand trou béant entre ces remparts verticaux et le dos arrondi du rocher, ils l'ont rempli; l'arête médiane trop saillante, ils l'ont abattue et aplanie; et ainsi, ils ont constitué une aire admirablement appropriée aux constructions que le génie de leurs artistes méditait.

Car il importe d'observer que ces travaux de terrassement et de nivellement, exécutés en grande partie dans le second quart du ^v^e siècle, n'avaient pour but que d'adapter le sol de la vieille citadelle à sa destination nouvelle. L'Acropole d'avant les guerres Médiques était beaucoup plus resserrée et plus irrégulière, les murs de son enceinte faisaient une ligne plus brisée, et la forme primitive du rocher y apparaissait davantage. Mais quand Athènes, après les grandes victoires, dans la radieuse ivresse de sa gloire récente, de sa puissance incontestée, de son génie s'épanouissant, résolut, pour honorer ses dieux et elle-même, de reconstruire à la place des temples brûlés par les Perses d'autres temples plus grands, plus riches, plus beaux, il fallut bien élargir l'étroite enceinte dont les ancêtres s'étaient contentés, reculer les murailles, suppléer par d'énormes soubassements au rocher qui se dérobaît trop tôt. Ce fut là l'œuvre de Cimon, et ce travail n'était que le commencement de la transformation complète de l'Acropole, que Cimon avait projetée, et que Périclès eut l'immortel honneur d'accomplir. Le Parthénon

n'aurait pas pu être ce qu'il est, — les fouilles nous ont renseignés là-dessus, — sans ces changements préalables de la forme générale de l'Acropole. De fait, lorsqu'on arrive à Athènes par la route du Pirée, et qu'on découvre tout à coup cette masse isolée, puissante, aux lignes régulières et nettes, dominée par la calme et imposante silhouette du Parthénon, lequel, de loin et se présentant de face, paraît être encore entier et intact, on apprécie l'importance de ces travaux de Cimon, parce qu'on s'aperçoit qu'il existe, entre l'édifice de marbre et le rocher où il pose, un rapport nécessaire, quelque chose comme l'harmonie qui doit exister entre une statue et son piédestal.

*
.

Après qu'on a regardé l'Acropole du dehors, il ne faut pas oublier non plus de regarder le dehors du haut de l'Acropole. La position est unique. Nul endroit n'était mieux désigné pour devenir le siège de la déesse Athéna, patronne d'Athènes et de l'Attique. Car, de là-haut, elle avait toute sa ville à ses pieds; elle pouvait, si elle daignait abaisser ses yeux bleus, suivre le va-et-vient de son peuple à travers les rues et l'agora, et elle pouvait aussi contempler la plaine entière, que limitent les pentes du Parnès, du Pentélique et de l'Hymette, la plaine où s'allonge le bois des oliviers, pareil à un fleuve terne, se traînant indécis; elle voyait le Pirée, et la mer brillante où couraient les glorieuses voiles athéniennes, la mer d'où surgissent Égine et Salamine, et par delà laquelle le regard va du dôme de l'Acro-Corinthe aux neiges du Kelmos et aux côtes, rudement taillées, de l'Argolide. Cadre si bien mesuré, si harmonieux, de la plus séduisante histoire!

Qu'on suppose l'Acropole privée de ses monuments, le piédestal ne supportant plus rien, la colline vide, jamais cependant on ne devra cesser d'y monter, afin de s'emplir les yeux du spectacle de cette terre et de cette mer : c'est de là que tous les éléments du tableau prennent le mieux leur valeur et s'harmonisent le mieux, de là qu'on sent le mieux la fine et rare beauté du paysage attique. Quel ravissement, les soirs d'été, à l'heure où la lumière s'apaise, quand des toits de la ville, çà et là, de minces fumées bleues montent lentement, et que le soleil, disparaissant derrière Salamine, éclaire en face, de ses derniers reflets, le mont Hymette, qui apparaît successivement rose, puis mauve, puis lilas ou couleur des fleurs de l'arbre de Judée, tandis que, plus loin, le Pentélique est déjà d'un

violet sombre, comme enveloppé de nuit! Et l'impression est autre, mais non moins exquise, au matin, quand les lignes des montagnes se détachent si nettes sur le ciel encore pâle, et que le feuillage un peu remué des oliviers miroite sous les premiers rayons; ou bien pendant l'accablement des heures brûlantes, quand la mer, d'un bleu



LE TEMPLE DE LA VICTOIRE SANS AILES.

(Vue prise des Propylées.)

indigo, s'étend lourde et sans ride, et que la terre desséchée, où flotte un poudroiement de cendre blonde, n'a plus rien de vivant que le métallique bruissement des cigales. C'est un charme pour les yeux et pour l'esprit, que ces lignes de l'horizon, simples, nullement compliquées, mais si heureusement variées, et d'un tracé si ferme, et que ces colorations, tantôt si franches, tantôt si délicatement nuancées, par lesquelles s'établit, entre le ciel, la terre et la mer, une indicible harmonie.

Mais, de plus, à regarder longuement ce paysage de l'Attique, on pénètre peu à peu les rapports mystérieux qui unissent l'esprit d'un peuple au caractère du sol où ce peuple a vécu; et tandis que les yeux se promènent du mont Pentélique à l'île d'Égine, de l'Hymette

au Parnès, ou se fixent sur le bois des oliviers, dans la plaine, il semble que l'on sente monter jusqu'à soi, comme un souffle, l'âme athénienne d'autrefois. Des gens vous diront qu'ils n'ont senti ni vu monter jusqu'à eux que de la poussière. Cela prouve que chacun voit et sent les choses à sa façon; et toutes les façons de sentir sont légitimes, il est vrai; mais, cependant, il y en a de meilleures les unes que les autres. Pour moi, j'ose dire que le paysage attique n'acquiert sa beauté complète que si l'on mêle à la sensation du présent certains souvenirs du passé, si l'on comprend que ces souvenirs, loin d'être une parure accessoire, sont véritablement devenus partie intégrante du paysage même, si l'on sent qu'il se lève de cette plaine, — outre la poussière, que je ne songe point à nier, — la gloire inextinguible, toujours aussi radieuse après vingt siècles, du peuple qui a occupé ce coin de terre, — petit peuple qui fut si grand par la pensée et par les œuvres! On a démontré que, « un peuple recevant toujours l'empreinte de la contrée qu'il habite » ¹, l'Attique, considérée dans son sol et son climat, avait été le moule où se sont déterminés certains traits de l'esprit athénien; c'est pour cette raison justement que la vue du paysage attique *doit* éveiller les souvenirs du passé d'Athènes. La contrée subit, en quelque sorte, une influence en retour du génie qu'elle a contribué à former, et sa très réelle beauté ne prend toute sa signification, que lorsqu'elle est illuminée d'un reflet de ce génie.

Ainsi, rien qu'à laisser les yeux errer sur cette campagne et cette mer, que domine le rocher de l'Acropole, la pensée est insensiblement ravie loin du présent et ramenée en arrière, aux temps de la grande floraison intellectuelle de la Grèce. Or, ce sentiment qui envahit l'esprit, même s'il reste un peu vague et irréfléchi, constitue la meilleure des préparations à goûter fortement et finement les chefs-d'œuvre de l'art, dont les ruines, — les adorables ruines, — resplendent sur le rocher nu.

*
*
*

Les monuments de l'Acropole appartiennent tous, en effet, à la plus belle période de l'antiquité grecque. Le Parthénon, les Propylées, le Temple de la Victoire sans ailes, l'Erechtheion sont tous du ^v^e siècle, comme aussi les murailles extérieures, auxquelles demeurent attachés

1. TAINÉ, *Philosophie de l'art en Grèce*, page 7.

le nom de Cimon et le nom de Thémistocle. Et rien, heureusement, ne détourne l'attention, une fois fixée sur ce magnifique ensemble. Aucune trace gênante ne subsiste des constructions postérieures : le Temple de Rome et d'Auguste, qui se dressait si mal à propos à quelques pas du Parthénon, n'est plus représenté que par des débris à terre; le grand piédestal d'Agrippa est bien toujours debout, mais il est en dehors de la véritable Acropole. Quant aux misérables bâtisses, que Byzantins, Florentins et Turcs avaient entassées pêle-mêle pendant des siècles, elles ont été balayées, effacées du sol. (Et j'imagine que les Grecs ont vu s'accomplir ce nettoyage avec joie. C'est de pareille façon qu'ils « nettoient » l'histoire de leur pays d'une quantité d'éléments barbares. Les Grecs modernes, qui font remonter leur histoire très haut, jusqu'à la guerre de Troie, en suppriment volontiers, en revanche, les vingt siècles qui se sont écoulés depuis la conquête romaine jusqu'à la proclamation de l'indépendance nationale, en 1822. Tout ce temps, pendant lequel la Grèce ne fut pas elle-même, ne compte point; ce qui permet à un Athénien d'aujourd'hui de se sentir très peu éloigné, en somme, d'Aristophane et de Platon.) Or, à l'Acropole, cet abolissement de la distance, ce resserrement des siècles les uns dans les autres, est plus complet encore, puisque nous remontons tout d'un trait, sans rien qui nous arrête en route, jusqu'en plein cœur du v^e siècle.

Je me félicite, pour mon compte, d'être, si promptement, emporté si loin. Je dois dire, cependant, que d'autres s'en sont plaints quelquefois; j'ai entendu regretter ce que j'appellerai le manque de transition; on trouvait que le minaret turc, la tour franque, les masures byzantines étaient, après les édifices grecs et au même titre qu'eux, d'utiles témoins indiquant les époques successives, dénonçant la superposition des couches de l'histoire. Ces regrets ont un air spécieux; au fond, ce n'est que paradoxe, ou romantisme vulgaire, amour de la *turquerie* banale. Il y avait une incompatibilité absolue, irrémédiable, sur laquelle il serait puéril d'insister, entre les monuments de l'art grec et les entassements de moellons et de mortier qu'avait laissés derrière elle la barbarie des autres âges. Pour les droits de l'histoire qu'on invoque, ils ne sont que trop sauvegardés : l'énorme brèche du Parthénon, ses frontons vides, ses colonnes meurtries par les boulets, les architraves brisées des Propylées, la Caryatide absente de l'Erechtheion suffisent largement à témoigner des Vandales de toute époque et de toute race qui ont passé par là.

Donc, il est heureux, je le répète, que les monuments de l'Acro-

pole, après tant d'épreuves, aient été enfin rendus à eux-mêmes, et qu'ils se dressent à présent, mutilés, mais du moins seuls, sur le rocher qui avait été taillé et disposé pour eux seuls. Jouir de chacun d'eux séparément n'eût pas été assez; il était essentiel qu'on pût jouir de leur réunion, sans qu'il s'y mêlât nul élément étranger. Il n'y a pas, il ne saurait y avoir un ensemble plus harmonieux de chefs-d'œuvre : ils forment une même famille, peut-on dire, étant nés quasi simultanément du même effort de production dont était travaillé le le génie athénien au ^v^e siècle; et leur rapprochement a pour effet de mettre dans une lumière plus vive les signes de leur commune origine. Cette intime ressemblance n'empêche pas, d'ailleurs, une fort grande variété extérieure. L'élégance unie du Temple de la Victoire sans ailes, tout petit, charmant meuble de marbre blanc, n'est pas l'élégance de l'Erechtheion, beaucoup plus riche, plus précieusement ouvragé, dont les délicatesses trop exquises ont besoin d'être relevées par la gravité noble des Caryatides; et la beauté des Propylées, si sobres, sans sculptures, simple combinaison de plusieurs portiques de grandeurs diverses, n'est pas non plus la beauté du Parthénon. Une variété analogue, jointe à une ressemblance égale, se retrouve parmi les productions des arts littéraires : par exemple, le charme pur de Sophocle n'est point la grâce souple et ondoïante de Platon; et pourtant, n'est-il pas vrai que ce sont deux esprits de même famille, et que leurs pensées, qui nous apparaissent sous des formes très distinctes, se rejoignent et se confondent, à la source? C'est ainsi que les édifices de l'Acropole, sous leurs architectures sévères ou luxueuses, sous leur costume ionique ou dorique, ont vécu et vivent toujours d'une âme commune. On doit donc les envelopper tous d'abord dans une commune admiration, avant de laisser les préférences se fixer, comme il est légitime, sur celui-ci ou celui-là. Il y a quelque chose qui est plus beau que le plus beau d'entre eux : c'est l'ensemble dont il n'est qu'une partie.

M. Renan avait dans l'esprit le souvenir de cet ensemble, il revoyait l'Acropole en son entier, quand il écrivait ceci jadis : « Il y a un lieu où la perfection existe; il n'y en a pas deux : c'est celui-là. Je n'avais jamais rien imaginé de pareil. C'était l'idéal cristallisé en marbre pentélique qui se montrait à moi. Jusque-là, j'avais cru que la perfection n'est pas de ce monde... Depuis longtemps, je ne croyais plus au miracle;... or, voici que se révélait à moi le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux

dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale. Je savais bien, avant mon voyage, que la Grèce avait créé la science, l'art, la philosophie, la civilisation; mais l'échelle me manquait. Quand je vis l'Acropole, j'eus la révélation du divin... Le monde entier alors me parut barbare ¹. »



LA LOGGIA DES CARYATIDES (CÔTÉ SUD DE L'ERECHEION).

Cette perfection qui va jusqu'au divin, c'est ce que j'appelais tout à l'heure l'âme commune des monuments de l'Acropole. Ils sont différents, mais ils atteignent également le parfait. Chacun en son genre, ils réalisent ce « type de beauté éternelle », au-dessus duquel l'esprit humain ne s'élève pas. Et, comme telle, leur beauté doit servir d'« échelle », suivant le mot de M. Renan, à mesurer les autres productions littéraires, scientifiques, philosophiques, de la Grèce.

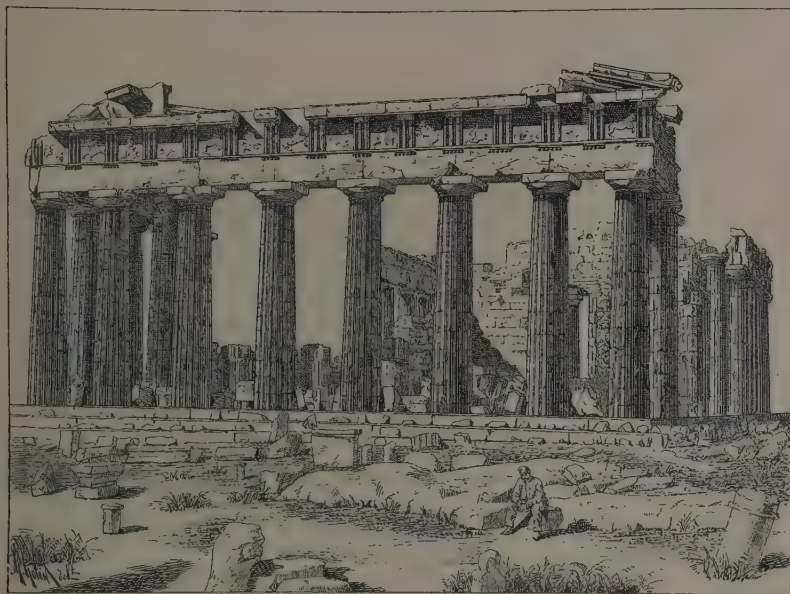
Peut-être ne voit-on pas bien quel rapport il est possible d'établir entre les constructions de pierre, soumises à des règles fixes, et les constructions, autrement capricieuses et imprévues, dont les mots sont les matériaux. On est trop habitué, en effet, à dresser entre les divers domaines de la pensée de hautes barrières fermées, si hautes

1. RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, page 59.

qu'on a toutes les peines du monde à regarder par-dessus; aussi, ne prend-on point tant de peines, et les noms d'Ictinos ou d'Alcamènes sonnent, comme des noms inconnus, à des oreilles qui ont mille fois entendu ceux d'Hérodote ou d'Euripide. On ne réfléchit pas que le même métal peut être coulé dans des moules de formes très diverses, et que la pensée inspiratrice peut demeurer la même au fond, quoique exprimée par des moyens fort peu semblables et en vue d'effets très différents. Cette unité foncière de la pensée, sous les multiples habillements qu'elle revêt, est surtout frappante dans ces siècles privilégiés, qui sont les grandes et radieuses époques de l'humanité. Leur grandeur tient, non pas seulement au nombre considérable et à la variété des grands esprits qui se révèlent alors, — bien que ce soient là des conditions nécessaires, — mais aussi et plus encore à ce que tous ces esprits paraissent aller à un même but, poussés par un même souffle, obéissant en secret à une idée ou à quelques idées, simples, mais fortes, très distinctes, qui sont la caractéristique de l'époque, et grâce auxquelles règne entre toutes les œuvres une indiscutable harmonie; si bien que le siècle, vu à distance, offre aux yeux un bel ensemble, régulier, massé, compact, orienté dans la même direction, comme une épaisse forêt d'arbres, — différents, — que le vent, au passage, incline dans le même sens, tous à la fois.

Telle fut cette période de l'histoire grecque, ou, pour mieux dire, de l'histoire humaine, qui commence au lendemain des glorieuses guerres Médiques et se prolonge jusqu'à la fin de cette lamentable guerre du Péloponèse. Les hommes de cette période ont vu Marathon, Salamine et Platées, ou bien ils sont les fils de ceux qui ont combattu là; ils ont l'esprit encore rempli des souvenirs héroïques; ils sont fiers de leur indépendance sauvée, et surtout ils ont conscience du service rendu par eux à la civilisation, ils sentent leur noblesse, la supériorité de leur race et de leur pensée; tout en remerciant les dieux de leur avoir donné la victoire, ils savent bien et ils se prouvent à eux-mêmes, par leurs œuvres, que ces victoires, les dieux les leur devaient. C'est à Athènes, la ville qui avait le plus souffert de l'invasion des Perses et qui avait eu le premier rang aux combats, que cette impulsion apparaît le plus clairement; et comme, d'ailleurs, le travail du siècle précédent avait amené l'esprit athénien non loin de son point de maturité, que la terre était bien cultivée, et que la bonne graine, depuis longtemps, y avait été semée, il suffit de ce soudain échauffement du sentiment national pour faire lever et mûrir tout à coup la moisson des génies. Or, entre ces grands hommes du

v^e siècle, doués nécessairement d'aptitudes diverses, mais nourris aux mêmes idées et vivant de la même âme, les artistes, — sculpteurs et architectes, — ont su, mieux que les écrivains, — philosophes ou poètes, — trouver à cette âme son expression définitive. Dans les tableaux qu'on trace de cette époque, on repousse, d'habitude, les



LE PARTHÉNON (FAÇADE DE L'EST).

artistes jusqu'au second plan : il faut les mettre au premier. Ce sont leurs productions à eux, qui nous donnent du génie grec l'idée la plus haute. Nous le trouverions moins élevé, si nous n'avions pas, pour le mesurer, ces temples et ces portiques de marbre qui, l'un après l'autre, à quelques années d'intervalle, pendant la seconde moitié du v^e siècle, se sont épanouis sur le rocher de l'Acropole.

Qu'on imagine un méchant démon, fantasque et tout-puissant, prêt à détruire ce qui nous est resté de l'antiquité, et ne nous permettant d'en conserver qu'une œuvre seulement : il faudrait sacrifier les Dialogues philosophiques de Platon, les tragédies de Sophocle, les fantaisies d'Aristophane, sacrifier tout et garder le Parthénon ! Quelle serait la raison déterminante de ce choix ? Serait ce parce que le Parthénon est un modèle accompli de l'architecture dorique, et le

plus beau des temples grecs? parce qu'une frise délicieuse se déroule autour du *naos*, telle qu'une fine et riche couronne? parce que ses larges frontons ont été remplis de figures, sculptées avec un art divin, devant lesquelles l'admiration prend quelque chose d'un sentiment religieux? Cela serait assez, je crois, pour légitimer des préférences particulières; cela ne suffirait pas pour que le choix s'imposât sans contestation. Mais le Parthénon est plus que le plus beau des temples; lorsqu'on a vanté, autant qu'il est possible, les lignes de son architecture et la perfection de ses sculptures, on n'a pas dit encore tout ce qu'il est. L'œuvre combinée d'Ictinos et de Phidias, — pour mieux parler, l'œuvre à laquelle, pendant quinze ans au moins ¹, au moment le plus brillant de l'histoire d'Athènes, ont travaillé, sous la direction du plus grand des sculpteurs et du plus grand des architectes, tous les meilleurs artistes et tous les meilleurs ouvriers de la cité; cette œuvre, non seulement collective, mais véritablement nationale, que Périclès ordonna, où les plus humbles citoyens trouvèrent à s'employer, où furent prodigués les revenus du Trésor public, où les talents les plus variés se dépensèrent avec joie; cette œuvre, multiple par les exécutants, une par la pensée, et dont la gloire devait, suivant la volonté populaire, rester indivise entre tous ², — demeure le plus complet témoignage, et le plus évident, de ce que fut, au ^v^e siècle, le génie athénien, fleur du génie grec. Ce qui caractérise ce génie, c'est l'ordre, la logique, la clarté sereine, la force jointe à l'aisance, la noblesse simple, le plus fin sentiment des proportions, et, par-dessus tout, l'équilibre harmonieux de toutes les facultés, l'*eurhythmie*, exquise et indéfinissable qualité, faite de liberté et de discipline, de souplesse et de soumission aux lois de la raison. Or, nous ne démêlons si bien ces caractères du génie grec, que parce que ce sont précisément les caractères essentiels de la beauté du Parthénon. Dans les productions des écrivains du même temps, ils se retrouvent aussi, sans nul doute; mais ils sont mêlés parfois à d'autres éléments; il faut aller les chercher, les isoler par l'analyse, avant d'en pouvoir jouir. Sur l'Acropole, ils se présentent, peut-on dire, à l'état pur; ils frappent les yeux, ils s'imposent, ils ont reçu dans le marbre leur expression visible et tangible. C'est dans les pures lignes de ces colonnes et de ces entablements, dans les purs contours de ces formes sculptées, que les Athéniens ont mis le meilleur de leur

1. De 447 à 432. Voir le *Bulletin de Correspondance hellénique*, vol. XIII, p. 177.

2. PLUTARQUE, *Vie de Périclès*, chapitres XII et XIV.

génie. Dans le Parthénon, depuis bientôt vingt-cinq siècles, réside



TÊTE D'HOMME EN TUF, DITE « BARBE-BLEUE ».

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

l'âme de ce peuple qui, entre tous les peuples, — pour l'esprit, sinon pour le caractère, — a fait le plus honneur à l'homme.

Voilà pourquoi, à mesure qu'on se laisse pénétrer par le charme si profond de ce monument, et des autres monuments, dignes de lui,

qui l'entourent, on se sent, du même coup, imprégné de l'esprit antique, et l'on rentre, à la lettre, dans l'Athènes d'autrefois. L'imagination, sans effort, est conduite à restituer à l'Acropole sa splendeur passée; et je ne veux point parler uniquement d'une restauration matérielle, consistant à remettre debout les colonnes renversées, à rappeler les statues exilées ou détruites, à raviver les couleurs effacées. L'imagination va plus loin : elle rend à l'Acropole la vie, le mouvement humain qui l'animait; elle fait à nouveau circuler et se croiser parmi les marbres les artistes mêmes qui les ont taillés, et les poètes et les orateurs contemporains de ces artistes, et ce peuple athénien qui sut comprendre et goûter également les uns et les autres... Vague songerie, un peu flottante, nullement déréglée cependant; car la réalité des édifices tout proches lui assure un fond solide, et elle est encadrée par les lignes immuables du paysage attique; on la poursuit autant qu'il plaît, et puis on la laisse s'évanouir dans la lumière gaie, dans l'air léger... C'est un plaisir délicieux, la meilleure récompense que réserve le rocher d'Athéna à ceux qui l'ont abordé avec amour et pitié.

On m'a raconté (ou bien je l'ai lu quelque part) que notre grand peintre Paul Baudry, lors du séjour qu'il fit à Athènes, avait ressenti vivement l'impression que je viens de décrire; et il avait eu l'idée d'un tableau, où il aurait remis face à face, par une conception singulièrement heureuse et saisissante, le présent de l'Acropole et son passé. A travers l'Acropole, celle d'aujourd'hui, saccagée par les boulets de canon, par les Turcs, par Morosini et par lord Elgin, il aurait fait s'avancer, magnifique et sereine, comme aux temps de Périclès, la procession solennelle des Panathénées. Toute la cité défilant en habits de fête, les vieillards, témoins vivants de la grande guerre nationale, le cortège des magistrats et des prêtres, les jeunes filles portant sur leur tête les corbeilles sacrées avec la même gravité simple que les Caryatides de l'Erechtheion soutiennent l'architrave de marbre, les jeunes cavaliers sur leurs chevaux thessaliens, la chlamyde au vent, le pétase rejeté sur le dos, d'autres jeunes gens conduisant pour le sacrifice les victimes aux cornes dorées, tous avec ces attitudes faciles et nobles que Phidias a fixées pour l'éternité sur la frise du Parthénon, même plus beaux et plus nobles encore, s'il est possible, avec ce quelque chose d'achevé et d'idéal que la réalité n'offre pas et que le rêve seul peut donner, — ils auraient passé, à travers les colonnes disjointes, par-dessus les chapiteaux renversés, entre les stèles jetées à terre et brisées, sans voir ce champ de

ruines, les yeux et l'esprit remplis par les visions de leur Acropole à eux, troupe glorieuse, rayonnante, aérienne, fantômes Élyséens!

Baudry n'a pas exécuté ce tableau : sans doute, il a bien fait. Il y a de ces poèmes, d'une délicatesse trop fragile, pour lesquels le poète ne trouve pas de mots assez immatériels ; il y a de ces tableaux dont le peintre arrange les lignes et harmonise les couleurs dans le secret de son âme, mais le trait de son crayon sur le papier n'est jamais assez pur, et sa palette ne lui offre pas de quoi réaliser ces couleurs de songe. L'exécution, malgré tous les efforts, resterait toujours trop au-dessous des ambitions de l'idée. — L'exemple d'un autre homme de talent, qui fut, en la circonstance, plus audacieux que Baudry, suffit à le prouver. Beulé avait senti, avec une rare finesse, les beautés de l'Acropole ; la seule vue des monuments qu'il aimait le ramenait au plus brillantes années de l'art grec, et, pour lui, remonter vers ces époques de lumière, c'était, comme il disait ¹, remonter vers le bonheur. Il évoquait les grandes ombres de Périclès, de Phidias, de Mnésiclès ; il les revoyait, il entendait venir jusqu'à lui, à travers les siècles, le murmure de leur voix, et ce murmure qui l'enivrait, il lui parut qu'on pouvait le traduire en un langage précis. La tentation était grande, il a eu le tort d'y céder. Il composa son *Phidias*, drame antique, où il groupa autour du grand sculpteur quelques-uns des plus beaux génies du v^e siècle. Mais les propos qu'ils tiennent sont médiocres souvent, et toujours froids ; ce que l'on attend d'eux devrait être à la fois si élevé et si simple ! Beulé portait en lui, dans son imagination charmée, le plus magnifique des tableaux : il l'exécuta, et ce ne fut plus qu'une image terne et sans vie. — De telles entreprises, en effet, dépassent les forces ordinaires. Il est plus sage de se laisser aller à sa songerie, sans arrière-pensée d'auteur, sans essayer, avec des moyens imparfaits, de la fixer et de la communiquer. Ce sont d'impalpables et glissantes figures, qui se lèvent au fond du rêve, et qu'il ne faut pas toucher de la main.

.
.

Ai-je fait suffisamment comprendre ou, du moins, entrevoir ce que fut, ce qu'est encore aujourd'hui l'Acropole de Périclès ? Sur-tout ai-je fait assez sentir à quel point les édifices, le rocher,

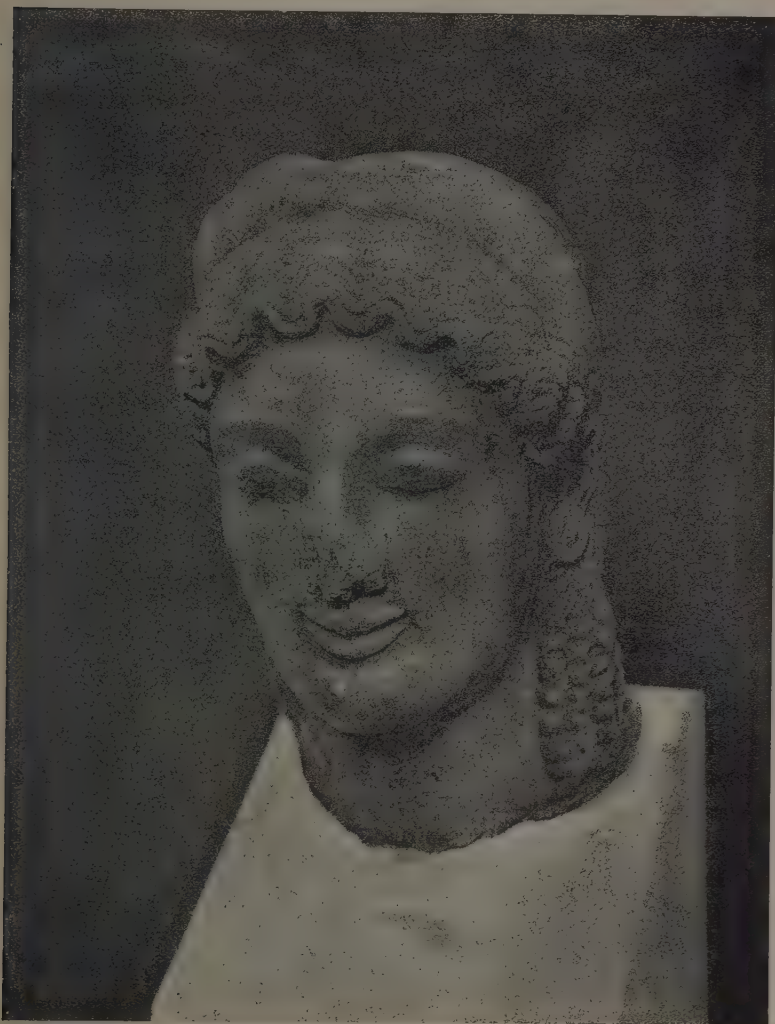
1. BEULÉ, *Phidias*, drame antique, page iv de la préface.

le paysage forment un ensemble harmonieux et complet? Cette harmonie paraît tellement naturelle, que l'esprit, dans la plénitude de jouissance qu'il goûte, a peine à concevoir qu'elle n'ait pas toujours existé; on ne veut pas se représenter la colline d'Athéna sans les monuments qui sont sa parure. Pourtant l'histoire est là qui les sépare, qui nous apprend à quelle date le Parthénon et le Propylées ont commencé d'être, et qu'avant eux d'autres monuments se dressaient sur la colline, et d'autres sculptures avant celles de Phidias.

Alors, si on s'arrête à cette idée, au lieu de l'écarter du premier coup comme importune, une vive curiosité s'éveille : remonter plus loin que le ^v^e siècle, jusqu'au ^{vi}^e et plus loin encore, connaître les précurseurs de Phidias, les ancêtres d'Ictinos, suivre la lente poussée de sève de l'art attique et rejoindre la fleur aux racines, quelle meilleure manière de prolonger le voyage commencé à travers l'antiquité! Ce n'est pas s'éloigner de ce que l'on admirait tout à l'heure, c'est seulement prendre un peu de recul, pour en mieux mesurer la grandeur. Que ne peut-on procéder ainsi toutes les fois qu'on le voudrait, dans l'histoire de la littérature, par exemple! Si vive affection qu'on ait pour Eschyle, Hérodote, Aristophane, et à cause de cette affection même, que ne donnerait-on pour ravoïr les premiers ouvrages qui ont été écrits en prose grecque, pour retrouver, par delà Eschyle, les essais dramatiques du vieux Théspis, et quelques-unes de ces « *karagueuzeries* », d'où est sortie la comédie d'Aristophane?

Les historiens de l'art, et particulièrement de l'art attique, sont plus heureux, sur ce point, que les historiens de la littérature : on leur a rendu, il y a quelques années, l'Acropole du ^{vi}^e et du ^{vii}^e siècle; je veux dire qu'on leur a rendu de très importants débris des temples qui couvraient l'Acropole avant les guerres Médiques, et dont plusieurs devaient être parmi les plus anciens de la cité, et, avec ces débris d'architecture, une quantité inespérée de sculptures en marbre et en tuf, échelonnées régulièrement depuis les commencements de la plastique jusqu'au seuil du ^v^e siècle. Toutes ces ruines, brisées et rebrisées par les soldats de Xerxès, en 480 et en 479, avaient été jetées, peu après, dans les remblais que Cimon avait entassés entre le rocher et les murailles extérieures pour agrandir le plateau de la citadelle. C'est dans ces remblais, à une profondeur de plus de dix mètres quelquefois, qu'elles ont été retrouvées, par un bonheur miraculeux, après un ensevelissement d'environ deux mille trois cent cinquante ans. Elle ont suffi à remplir tout un Musée, qu'on a construit à l'angle nord-est de la colline, non loin du

Parthénon, mais en contre-bas, de façon que du dehors, cette maçonnerie moderne ne vint pas contrarier la noble silhouette des édifices



TÊTE DE FEMME, EN MARBRE.

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

antiques, et que, du milieu même de l'Acropole, on ne pût guère l'apercevoir. On descend jusqu'à la porte par un escalier d'une quinzaine de marches. — Ainsi enfoncé dans le sol, à quelques pas du

Parthénon exhaussé dans la lumière sur ses degrés de marbre, ce Musée fait penser à ces humbles églises souterraines, qui ont été comme étouffées sous la montée des siècles, et par-dessus lesquelles une autre église, plus belle, s'est élancée, triomphante¹. Leur crypte, étroite et basse, parle aux croyants des temps de lutte et d'efforts et d'ardentes aspirations; souvent elle renferme les reliques des saints et des martyrs. Pareillement le petit Musée de l'Acropole, par les œuvres qu'il contient, rappelle surtout le labeur persévérant des sculpteurs archaïques et leurs continuels efforts vers le mieux, vers la lointaine perfection que le siècle suivant devait atteindre; et enfin, ce n'est pas une pure fantaisie de langage, que de qualifier des noms de victimes et de martyrs ces pauvres statues, toutes mutilées et couvertes de blessures, qu'une bande de barbares a brutalement renversées, piétinées, roulées à travers les décombres des temples incendiés.

Pourtant, il ne faudrait pas pousser trop loin la comparaison. La crypte chrétienne est plongée dans une demi-ombre, où l'on n'aperçoit d'habitude que de timides et mornes images. Ici, pénètre librement la gaieté de la lumière attique; la même gaieté éclairait l'âme des vieux artistes et s'est communiquée à leurs œuvres. Dès l'entrée, on est accueilli par le regard franc de tous les yeux grands ouverts et par le sourire de toutes les bouches. Dieux ou mortels, tous sont souriants, comme s'ils voulaient se faire pardonner, à force d'amabilité, ce qu'ils sentent en eux d'encore imparfait. C'est une bonne volonté charmante, un amusant et presque touchant désir de plaire. A ce sourire, dès les primitives et grossières ébauches en tuf, on reconnaît l'art grec, un art humain, sociable, nullement éloigné de l'homme, mais qui, au contraire, prend l'homme pour objet unique, et ne se préoccupe que d'exprimer la vie, — d'abord, la vie naïvement vivante, si je puis ainsi dire, et ensuite, de plus en plus, une vie harmonieuse, épurée, idéale, mais toujours foncièrement vraie et naturelle. C'est ici l'enfance et la jeunesse de cet art : on suit tous les progrès de son développement, toutes les étapes vers sa belle maturité.

Les premières de ces sculptures doivent être attribuées au VII^e siècle. Ce sont les frontons des vieux temples, où les imagiers, dans des bas-reliefs ou des hauts-reliefs en pierre tendre, avaient gauchement retracé les mythes populaires, tels que le combat d'Her-

1. Les trois églises d'Assise (Taine, *Voyage en Italie*):

cule contre l'Hydre et le combat du même héros avec Triton. Après, c'est une chasse d'animaux : deux lions dévorant un taureau. Puis, d'autres frontons, plus grands que les précédents, d'une ordonnance plus savante, d'une matière plus dure, où la ronde bosse a remplacé le haut-relief : Hercule y reparait, toujours combattant, et l'on s'arrête surpris devant un monstre bizarre, le triple Typhon, un des moins connus de la riche collection mythologique de la Grèce. Mais ce que ces sculptures en tuf (dont je nomme seulement les principales) ont de plus étrange pour nos yeux de modernes, c'est le coloris dont elles sont tout entières revêtues, — couleurs tranchées, brutalement juxtaposées. Du bleu et du rouge, chevelures bleues, barbes bleues, chairs d'un rose vif ou même d'un rouge foncé, vêtements rouges et bleus ; à travers ces deux couleurs dominantes, quelques traits noirs, çà et là, et quelques teintes jaunâtres. Bariolage invraisemblable ; les yeux sont effarés, ne veulent pas croire ; on évoque le souvenir des Musées du Louvre, du Vatican, les interminables alignements des marbres blancs, nudités blanches, draperies blanches... Est-ce que ces images crûment coloriées, ces sculptures « d'Épinal » (si j'ose dire), relèvent aussi de l'art grec ? Entre cet Hercule tout rouge, ce Typhon bleu et rouge, et les belles figures nues, d'une blancheur à peine amortie par le patinage, que Phidias couchait sur les frontons du Parthénon, quel rapport peut-il exister ? Il faut répondre, hardiment, car les preuves sont là : il existe un rapport direct, le même qui unit aux ancêtres leurs descendants. Seulement, il y a eu plusieurs générations dans l'intervalle, et il s'est passé beaucoup de choses.

Les salles suivantes du Musée permettent de constater le travail de ces générations intermédiaires. Le marbre remplace le calcaire tendre ; le dessin des formes s'améliore ; la polychromie, trop intimement liée à la plastique pour n'en pas ressentir les progrès, subit elle-même une sorte d'épuration. Peu à peu, par une série de petites étapes, on franchit la distance, qu'on eût jugée d'abord infranchissable, entre les ébauches du ^{vii}^e siècle et les merveilles de Phidias.

Il y a, dans cette route, une halte charmante à faire, quand on est arrivé à la seconde moitié du ^{vi}^e siècle. A cette époque, la figure sculptée s'est très franchement séparée du temple, dont elle n'avait été, pendant longtemps, qu'un des éléments de décoration ; elle est isolée, vit de sa vie propre. Dressée sur son piédestal dans les enceintes sacrées, elle est pour la divinité le plus agréable des hommages. Aussi la dévotion à Athéna avait-elle, sur l'Acropole,

multiplié ces statues votives; il en a été retrouvé une foule, presque toutes de type féminin. Dans la salle d'honneur du Musée, on en a réuni quinze ou seize, les plus complètes et les plus intéressantes. Elles sont là, rangées en cercle, debout, les pieds joints, un instant arrêtées dans leur marche, souriantes, parées, brillantes de couleurs, ravissantes à voir. Une de leurs mains est encore tendue pour présenter l'offrande; de l'autre, avec un geste délicieusement gauche, elles ramènent et serrent contre leur corps les plis du long chiton trainant. Elles sont pieds nus, comme des déesses ou des paysannes, ou bien chaussées de babouches rouges, comme les femmes des riches citoyens. De larges broderies, imitées par des méandres rouges et bleus, traversent la blancheur mate de leurs vêtements. Une étrange chevelure pourpre, serrée au-dessus de leur front par un diadème étincelant, se répand sur leur dos et leurs épaules en fines boucles, coquettement, précieusement frisées, roulées, tire-bouchonnées, ondulées. Leurs lèvres sont passées au carmin, leurs sourcils et leurs paupières soulignés d'un trait noir, comme il convient à des femmes d'Orient qui veulent se faire belles. On a parlé souvent déjà du sourire qui relève les coins de leur bouche et les coins de leurs yeux; mais ceux qui ont dit qu'il était le même chez toutes ne les avaient pas bien regardées. Elles ont chacune leur manière de sourire, et ces sourires sont très différents; il y en a de gracieux et tendres, et il y en a d'ironiques et durs, certains sont simplement gentils, et d'autres inexpressifs, et d'autres franchement niais : on sourit comme on peut, et on n'est pas toujours responsable du pli que fait la bouche.

Ce sont là les Athéniennes du ^{vi}^e siècle, singulières personnes, d'une élégance apprêtée et étudiée, d'une grâce un peu minaudière, qui paraissent à la fois heureuses et embarrassées du luxe de leur parure. Elles étonnent d'abord, et puis, très vite, elles séduisent. Sont-elles belles? Non pas; du moins, belles n'est pas le mot juste. Elles ne sont même pas toujours jolies. Elles sont curieuses et charmantes. L'art qui les a produites est un art jeune; il a de la jeunesse la fraîcheur, la naïveté, la joie de vivre, et aussi les ignorances et les maladroits excès; mais de plus (par une espèce de contradiction, qui n'est pas spéciale aux primitifs Grecs), à cette jeunesse en fleur se joignent certains artifices très raffinés, à travers la naïveté épanouie se discerne je ne sais quel maniérisme. Et cela fait un mélange rare et savoureux. Ces figures archaïques d'Athènes sont donc parmi les œuvres, je ne dis pas les plus admirables, mais les

plus attirantes de la sculpture grecque. On ne saurait passer indifférent devant elles, et, dès qu'on s'est mis à les fréquenter, on se



STATUETTE DE FEMME, EN MARBRE.

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

prend à les aimer pour de bon, malgré leurs défauts. Car tout le monde sait que ce n'est pas un obstacle à l'amour, que de connaître et même de juger sévèrement les défauts de l'objet aimé.

Au temps où ces statues se dressaient intactes à la place où elles

avaient été consacrées, c'est-à-dire avant l'irruption de la horde asiatique qui devait tout bouleverser, quel était l'aspect de l'Acropole? Il n'est pas aisé de se le figurer. Le plan d'un monument, d'un seul, encore écrit sur le sol lisiblement, des tambours de colonnes épars, ou engagés en guise de matériaux dans les murailles de l'époque postérieure, des fragments de corniches et de frises, les restes des sculptures décoratives recueillis au Musée, sont comme les membres dispersés et bien incomplets d'un grand corps autrefois vivant. Une reconstitution de ce corps est affaire de science minutieuse; mais la science n'y suffit point, et, quand elle est au bout de ses ressources, c'est à l'imagination de reprendre l'œuvre et de l'achever. Précise en certains points, indécise ailleurs, cette restauration, pour ne point verser dans la pure fantaisie, ne doit viser que les grandes lignes et l'aspect général.

D'abord, il est sûr que l'Acropole du *vi*^e siècle était très différente de celle de Cimon et de Périclès : plus étroite, moins aplatie, et aussi plus encombrée de constructions. Les dieux n'en étaient point les seuls habitants; Pisistrate y logeait, dit-on, et avec lui une partie de ses mercenaires. Sans doute, c'était près de l'entrée que ces demeures profanes avaient été bâties, et le côté du nord et de l'est devait être occupé exclusivement par les temples. La plupart de ceux-ci étaient en tuf et en bois, petits, humbles, sans autre décoration que les reliefs (Hercule et l'Hydre, Hercule et Triton) qui remplissaient le tympan du fronton; l'un d'eux pourtant, celui qui étalait sur l'une de ses façades les monstrueux enroulements du triple Typhon, était déjà de proportions assez considérables. Les enceintes sacrées, au milieu desquelles s'élevaient ces édifices, s'étaient, à la longue, peuplées d'offrandes, mais ne possédaient que peu d'œuvres d'art, — disons plutôt des ébauches d'art : reliefs en pierre tendre, et statues ou statuettes en bois, respectables magots où les imagiers d'alors avaient mis, à défaut de talent, toute leur bonne volonté. Il est vrai que les enduits colorés atténuaient la médiocrité des matériaux et l'insuffisance des formes sculptées : les statues, pierre ou bois, depuis la tête jusqu'aux pieds, et les temples, depuis la base des colonnes jusqu'à la faite du fronton, étaient chargés de couleurs. Sur le *hieron* entier, édifice et offrandes, était jetée une éclatante draperie d'azur et de pourpre; et les Athéniens de ce temps, éblouis et charmés de ces vives enluminures, trouvaient que la maison des dieux était belle. Plus tard, quand le goût eut d'autres exigences, le temple d'Athéna, reconstruit, ou,

tout au moins, agrandi et décoré par Pisistrate, sut y satisfaire. C'est de ce temple qu'on a retrouvé les fondations, et, en outre, assez de débris divers pour pouvoir le restituer totalement sur le papier. Il était posé au milieu et au point culminant de la colline. Remarquable par ses dimensions, entouré d'une colonnade majestueuse, orné dans les frontons de figures en marbre, complété par la foule de ces charmantes statues votives, — celles même que je décrivais tout à l'heure, — dont l'enceinte était remplie, et qui semblaient être un cortège tout prêt pour la déesse, brillant, comme ces statues aussi, de couleurs toujours vives, mais du moins distribuées avec mesure, — ce temple se distinguait fort nettement des autres plus anciens, plus petits, plus simples, sans élégance, d'où le marbre était absent, où la polychromie était violente, où la sculpture et l'architecture n'étaient pas encore sorties de l'enfance. Temple et statues ensemble représentaient, en face des pauvres essais d'art de l'époque antérieure, l'art épanoui, déjà savant et même raffiné, qui était venu, par la mer, des îles et des côtes d'Ionie, et que Pisistrate, cet intelligent maître d'Athènes, avait accueilli et acclimaté. Deux époques étaient là mêlées, très voisines dans le temps et très éloignées par les œuvres; je ne dis pas, et je suis loin de penser qu'entre l'une et l'autre il y eût un contraste absolu; mais il y avait de l'une à l'autre un progrès subit et inattendu, un brusque développement de l'esprit, et, au lieu d'une marche continue, comme un saut rapide de l'art et de la civilisation.

L'Acropole du ^{vi}e siècle n'offrait donc pas cette belle unité, cette harmonie supérieure qu'elle eut avec Périclès et que ses ruines ont reprise aujourd'hui. Elle offrait, en revanche, le spectacle, intéressant au plus haut point, de la naissance d'un art indigène, de ses premiers efforts, de sa croissance, lente d'abord, puis accélérée, et de la si jolie floraison de la statuaire ionienne, transplantée en Attique. Ce qui nous a été rendu de cette ancienne Acropole nous permet d'assister à tout ce progrès : c'est dire assez quel en est le prix. Par là, nous voyons avec évidence, — ce que l'on ne savait guère, ce que les plus avisés soupçonnaient seulement, — qu'Athènes, avant les guerres Médiques, traversa une période extrêmement brillante, où les arts, sous toutes leurs formes, se développèrent et s'employèrent avec une joyeuse activité. Pisistrate, ce grand homme méconnu, fit autant pour l'Athènes du ^{vi}e siècle que Périclès pour celle du ^ve. A bien peser les choses, si l'on tient compte de la différence des temps, il fit peut-être plus. Par lui, aidé de son fils Hipparque, ont pris l'essor

ces grandes fêtes religieuses, mêlées de concours littéraires, qui tenaient une place si considérable dans la vie morale et intellectuelle de l'Athénien; son nom est mêlé aux commencements officiels de la tragédie, et c'est sur son ordre qu'eut lieu la première revision, sérieusement entreprise, du texte des épopées homériques; il transforma et embellit la ville et la contrée; il livra aux architectes et aux sculpteurs des monuments en grand nombre à construire et à décorer; il appela à lui des artistes et des poètes du dehors; il éveilla, aiguillonna le génie national, encore inconscient de lui-même, et il lui fournit les moyens de se former et de se répandre: grâce à lui, Athènes aperçut, pour la première fois, son vrai rôle, qui était de donner à l'esprit grec sa capitale. Ce fut une belle excitation de toutes les forces, encore jeunes et fraîches, de la cité, et l'élan fut si vigoureux que, même après la mort d'Hipparque et l'exil des autres Pisistratides, le mouvement, à peine ralenti, continua toujours. — Or, cette curieuse et intéressante période ne nous était connue que confusément; rien ne nous en était resté. Les récentes découvertes de l'Acropole y ont jeté une vive lumière; par elles, nous pouvons apprécier au moins ce que furent les arts plastiques, ceux-là mêmes qui étaient alors le plus avancés; et l'absence de documents analogues pour les arts littéraires double la valeur de ces témoignages de pierre, d'après lesquels il nous faut juger de l'état où était parvenue la civilisation grecque, quand Xerxès mit son avenir en danger.

En détruisant dans Athènes et dans l'Acropole les vieilleries du VII^e siècle, et les productions de l'art charmant, mais encore imparfait, du VI^e siècle, Xerxès, — sans le vouloir d'ailleurs, et sans mériter de ce chef la moindre reconnaissance, — rendit aux Athéniens un incontestable service. Car il les obligeait à refaire tous leurs monuments, leurs temples, leurs sculptures, au moment précis où ils étaient le plus capables d'enfanter des chefs-d'œuvre. Les incendies allumés par les Perses avaient débarrassé le sol de ces vieux temples, vénérables et laids, que la piété éminemment conservatrice du peuple athénien n'aurait osé renverser. La place était nette; une nouvelle Athènes, plus brillante que l'ancienne, pouvait s'y élever. Cette idée consola peut-être les vainqueurs, lorsqu'ils se retrouvèrent parmi les ruines de leur patrie. Mais, d'autre part, ils furent ainsi, en quelque sorte, coupés de leur passé. Presque tous, ils s'habituerent à ne plus faire dater leur histoire que des journées de Marathon et de Salamine; ces victoires étaient, pour eux, quand ils tournaient les yeux en arrière, comme d'éblouissantes clartés, au delà desquelles

l'ombre paraissait plus épaisse. — Pour nous aussi, jusqu'à hier, cette ombre était difficilement pénétrable; et, ne pouvant guère la



TÊTE DE FEMME, EN MARBRE.

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

percer, généralement nous ne la regardions pas. L'art, la littérature, la civilisation d'Athènes ne commençaient, pour nous, qu'au temps

des guerres Médiques. Comme le disait Beulé avec éloquence¹ : « L'Acropole en flammes ne faisait qu'éclairer la flotte immobile à Salamine. » Nous nous intéressions, — et rien n'était plus légitime, à ce qu'est devenue la flotte, à ce qu'est devenue Athènes, après ; nous ne songions pas à nous demander ce qu'était l'Acropole, avant. Nous le savons aujourd'hui ; du moins, il ne tient qu'à nous de le savoir, avec un peu d'étude, et d'apprendre, en même temps, ce qu'était la civilisation athénienne du vi^e siècle.

. . .

Voilà quelques-unes des réflexions qui se présentent, pendant qu'on parcourt le Musée de l'Acropole. L'esprit élargit les murs de ces petites salles, jusqu'à ce qu'elles arrivent à couvrir la colline entière ; il complète, et puis répartit à leur place primitive (ou à peu près) ces marbres et ces tufs mutilés et dispersés ; il reconstitue, dans ses grandes lignes, avec son effet général de naïveté et de fervente dévotion aux dieux, cette Acropole rouge et bleue, parmi laquelle se ruèrent les Perses. On ne regrette pas trop, alors, d'avoir, un moment, quitté le Parthénon pour descendre vers ces ruines d'un âge plus ancien. Le regret serait d'autant moins compréhensible qu'on est toujours sûr de retrouver le Parthénon, quand on sort. Il est bien certain que, dans l'étude de cet art lointain et un peu exotique, il ne faut jamais perdre de vue les sommets lumineux de l'art classique. Mais, cela dit, il doit être permis, sans amoindrir le Siècle de Périclès, — qu'il serait, d'ailleurs, difficile d'amoindrir, — d'estimer à son juste prix cet autre siècle, qu'on devrait appeler, ne fût-ce que pour réparer une injustice trop prolongée de l'histoire, le Siècle de Pisistrate.

HENRI LECHAT.

1. BEULÉ, *L'Acropole d'Athènes*, I, page 23.

LE
PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE

(PREMIER ARTICLE.)

I.

LES ORIGINES. — LA TRADITION. — LA TECHNIQUE.



L'art, comme toutes les choses de l'esprit, se transforme insensiblement, et ses terminologies conservées dans le langage commun, changent d'objet et finissent par perdre leur sens vrai. Au temps où le terme de miniature s'appliqua plus généralement aux petits portraits peints à l'aquarelle sur vélin ou sur papier, il ne restait plus de *miniateurs* au monde, ou si peu qu'il serait oiseux de le dire. Dans le principe ce mot, dérivé de *minium*, se donnait à

cette classe modeste d'enlumineurs chargés de colorier en rouge les lettres initiales ou les fins de lignes dans les manuscrits. L'imprimerie réduisit encore leur travail, le cantonna dans une sorte de pratique machinale, bornée, semblable un peu à celle des coloristes au patron, dont on se reprend pour l'instant à ressusciter l'industrie. Mais le portrait en miniature existait depuis longtemps, on en faisait un usage constant dans les livres, dans les bijoux de collier; on les suspendait aux murs comme de petits tableaux, bien avant que leur dénomination moderne eût prévalu. Pour les gens du xv^e ou du xvi^e siècle, ces effigies étaient des « paintures »,

qu'elles fussent d'ailleurs traitées à l'huile, à l'aquarelle, ou plus simplement aux crayons de couleur.

La miniature-portrait, dans son acception étroite, adoptée par le langage moderne, était née à l'heure précise où quelque artiste ancien imagina de représenter un personnage à travers les floritures d'une *histoire* enluminée. J'entends un personnage ayant vécu, que l'homme de métier avait pu connaître, et dont il s'ingéniait à rendre les traits tant bien que mal. Ces origines se perdent dans les obscurités du ix^e siècle; on soupçonne des volontés de portraits en quelques bibles carolingiennes où se voient des princes et des évêques; mais peut-être a-t-on fait trop bon marché de la critique sévère en l'espèce. Afin de nous montrer un prince, un empereur ou un pape, l'artiste religieux, enfermé dans son monastère, s'était-il déplacé, avait-il gagné par les routes mauvaises la cour du prince pour s'y renseigner et y prendre des documents? Bien plutôt, je le pense, écrivait-il sa pensée au hasard, conseillé par ceux de son ordre qui avaient pu voir, guidé par quelques analogies entre les grands feudataires voisins et ce qu'il imaginait pouvoir être un empereur.

A partir de ce moment, et pendant plus de trois siècles encore, le portrait peint est œuvre d'invention pure. Jusqu'au commencement du xiv^e siècle il ne paraît pas que les enlumineurs, d'ailleurs fort habiles et si résolus en maintes choses, se fussent beaucoup intéressés à l'effigie réelle de l'individu. Sur les tombeaux ce sont des physionomies de pratique dont les sculpteurs se servent, des poncifs ayant tout au plus quelque lointaine et insaisissable analogie avec les traits vrais du mort. Dans les miniatures le peintre veut avant tout faire œuvre propre et jolie; il n'a grand souci de redire un visage connu; vous pourriez voir tout aussi bien Philippe-Auguste, que Louis VIII ou saint Louis dans ces figurines couronnées, coiffées de même guise, vêtues pareillement, et seulement décrites dans leurs costumes et leurs armures.

C'est au xiv^e siècle tantôt, et sous des influences multiples, grâce à la sécularisation des arts de l'écriture et de la peinture des manuscrits, par une décentralisation très lente, un besoin de s'affirmer venu aux grands seigneurs, que peu à peu la portraiture apparut dans l'ornement des livres. Débarrassés du hiératisme d'auparavant, par instinct poussés à rendre ce qu'ils voyaient, les peintres eurent plaisir à introduire un visage ami dans une histoire. On vit alors au pied de la croix du Sauveur, même dans des scènes

de moindre importance religieuse, certains personnages dont les attitudes et la physionomie avaient été prises sur le vif même. Il ne



PORTRAIT DE LOUIS II D'ANJOU.

(D'après l'aquarelle originale du Cabinet des Estampes.)

faudrait point chercher à ces nouveautés des causes étrangères, je ne sais quelles inspirations italiennes dont on a coutume de faire trop facilement compte. La vérité est bien que le portrait fut produit à

son heure, tout simplement, et que, si l'on y veut prendre garde, nous n'eûmes rien dès l'abord à envier à nos voisins de delà les monts.

La mode était venue très vite de ces portraiturettes soit dans les manuscrits de prières, soit dans les tableaux votifs d'église. Jean le Bon avait été représenté à diverses reprises par un de ses artistes, tantôt en buste sur un panneau, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale¹, tantôt dans une scène de grandeur nature, en pied, ayant le pape en face de lui et à ses pieds un valet de chambre, — le peintre peut-être, — offrant aux deux illustres princes un portrait de la vierge Marie. L'élan est donné qui ne devait s'arrêter plus. Charles V, le duc de Berry sont à chaque instant représentés aux folios de leurs manuscrits précieux, reconnaissables toujours; le duc Louis de Bourbon, comte de Clermont, commande un registre superbe des censives de son comté, le peintre l'y montre dans tous ses costumes civils ou militaires. Le voici rendant foi et hommage au roi Charles V, à la cour même du prince, parmi les grands dignitaires de la couronne. Tous ont été pris sur nature, depuis Du Guesclin jusqu'à Jean de Vienne, amiral de la mer, qu'on a loisir de comparer aux statues de leurs tombeaux, et qui ne faussent pas le vrai. Et successivement nous assistons à d'autres hommages, à un hallali du cerf en présence de la reine de France, à mille autres scènes où chaque personne garde sa figure, son allure et son costume. Cette œuvre sans rivale pour l'histoire du portrait en France a par malheur disparu dans l'incendie de la Chambre des Comptes au xviii^e siècle, mais Roger de Gaignières en avait gardé une copie fidèle, c'est d'après lui que nous en pouvons parler aujourd'hui.

Le xv^e siècle vit l'épanouissement de la portraiture sur le vélin des livres. Les moindres seigneurs eurent à tout le moins un missel historié où dans la suite des scènes représentées, au feuillet de leur saint patron surtout, ils se montraient à genoux, les mains jointes, la mine austère, très franchement rendus par l'enlumineur, sans flatterie de leur personne ni de leur figure. Rarement se faisaient-ils dessiner à part sur une feuille volante, comme ce Louis II d'Anjou, roi de Sicile, dont le Cabinet des Estampes garde l'effigie à l'aquarelle sur papier². Encore n'était-ce ici qu'une esquisse sur le vif destinée

1. Exposition des manuscrits, n° 1. Ce portrait provient de Roger de Gaignières, qui l'avait découvert à Oyron, dans l'ancien château des Gouffier.

2. Ce portrait a été légué au Cabinet des Estampes, par M. Miller, membre de l'Institut. Cf. Henri Bouchot, *Le Portrait de Louis II d'Anjou*. Paris, Lévy, 1886, in-4°.

à une miniature définitive. On ne paraît point avoir eu alors besoin de ces œuvres petites pour les enfermer dans un médaillon ou un cadre minuscule. Quand un amoureux obtient le portrait de son



MINIATURE DE LOUIS II D'ANJOU.

Copiée sur l'aquarelle ci-contre.

(Bibl. Nat. ms. lat. 1156. a.)

amie, c'est pour l'ordinaire quelque figure exécutée en pied sur un panneau creusé en cuvette. Dans un manuscrit de Guillaume de Machault on voit le héros de l'histoire enfermer précieusement dans un coffre la belle dame de ses pensées ainsi représentée. Il ne paraît pas que les contemporains de Jeanne d'Arc ou de Louis XI eussent enclos dans un cercle de col autre chose que des Notre-Dame ou des

Passions; le petit portrait peint sur vélin restait aux livres d'heures, et encore n'était-il que bien rarement en buste; le modèle naïf souhaitait d'être vu du haut-en bas de son importante personne, avec au moins ses armoiries et même son château. Je parle des ordinaires exigences.

Ni Fouquet, ni ses successeurs immédiats, Perréal et Bourdichon, ne firent des miniatures, au sens que nous lui donnons à cette heure. Sans doute ils contribuèrent dans une large mesure à éclairer l'art spécial des historiens, à préciser davantage les menus détails de la physionomie humaine. Fouquet surtout excella à rendre les rudesses un peu mornes de ses contemporains; mais une fois sorti des compositions peintes sur les livres de prières, il ne consentait guère qu'à la figure de grandeur nature exécutée sur panneau de bois. Un émail nous est resté de lui, son propre portrait, probablement de sa main, mais l'exemple en est trop isolé pour que rien de concluant s'en puisse déduire. Il est avéré pour nous que jusqu'à Louis XII au moins la miniature ne se retrouve que par accident; elle vivait embryonnairement à travers ces milliers de figurines inspirées de seigneurs et de grandes dames, attendant son moment, une cour de gentilshommes définitivement établie, un prince pour la lancer et la répandre, et une mode, une simple mode de colliers, de bracelets ou de ceintures dans lesquels on eût facilité de l'enchâsser.

Le portrait-miniature fut assez long à se déterminer franchement. Il eut peut-être pour cause les guerres d'Italie; ces preux, que Charles VIII groupait autour de lui en manière des héros de la Table ronde, laissaient en France tant de maîtresses éplorées! Des crayons esquissés à la pointe d'argent nous montrent quelques-uns de ces chevaliers batailleurs, dont les rudes visages, peints ensuite sur vélin, allaient en bon lieu tromper les soucis de l'attente, et se pouvaient aisément dissimuler aux yeux indiscrets. En tous les temps, il suffit d'un exemple. Moins de vingt ans après Charles VIII, le petit portrait a pris son rang, il a ses fidèles, ses artistes spéciaux; rival des crayons, il se voit en toutes mains, il multiplie les effigies célèbres, il a la grande faveur, et pour bien peu a donné tout ce dont il est capable.

Les crayons, que le maître Holbein lui-même allait répandre à la cour d'Henry VIII, tous ces pastels légers, jetés en hâte dans une pose rapide, que l'artiste devait écrire en quelques minutes, sont en quinze années devenus la monnaie courante des portraitures. En France la tradition romantique venue de Charles VIII se continue,



François Clouet del.

Hél. Schwartzweber

MARIE STUART

Dessin du Cabinet des Estampes, à Paris.

Galerie des Beaux-Arts.

Imp. A. Clément, Paris

et le roi François, le roi chevalier, s'intéresse infiniment à ces cahiers de dessins conçus dans un plan uniforme, où la belle Agnès Sorel ressuscitée conduit le branle. On l'entoure à bon escient des jolies personnes de la cour, de cette grande sénéchale dont les chroniques médisantes rediront les grâces sous le nom de Diane de Poitiers, de



PORTRAIT DE MARIE-STUART.

(D'après la miniature du château de Windsor.)

la pauvre M^{me} de Chateaubriand, de Marguerite de Navarre, sœur du roi, avec au milieu d'elles toutes, les belles, les nouveaux preux de Marignan : Anne de Montmorency, Fleuranges, Lautrec, Bonnivet, Tournon, Arthur de Boisy. On sent d'ailleurs que ces personnages n'aiment point à être dérangés souvent; une fois surpris par le peintre officiel, ils sont éternisés dans la même pose par des milliers de copies, tableaux miniatures ou crayons. L'original primitif devient un cliché sur lequel brodent les ultérieures fantaisies. Une dame disait au peintre : « Je vous commande que vous me fassiez d'après le vif monseigneur de Lautrec », elle n'avait point à attendre que le

modèle revint de ses guerres et consentit à une nouvelle séance. On le lui fournira pareil aux précédentes effigies, de la grosseur d'un écu si elle le désire, ou de grandeur naturelle même à son choix.

Jean Clouet est pour l'instant en titre d'office à la cour de France; on l'a mandé pour la singulière habileté dont il sait manier les œuvres de portraiture. Disciple des Flamands, imbu des théories naturalistes et puissantes de Fouquet, rival d'Holbein pour les crayons, supérieur à Bourdichon et à Perréal, ses confrères dans l'étude de la physionomie humaine, c'est lui qu'on a chargé de peindre les princes et les courtisans au petit bonheur des poses. La plupart de ces esquisses rapides, de ces brouillons prestement tracés à la sanguine nous sont parvenus. Ils sont à Chantilly aujourd'hui et proviennent d'une acquisition récente faite par M^{sr} le duc d'Aumale à lord Carlisle vers la fin de 1889. On sent à les voir quelle dextérité merveilleuse le maître apportait à son œuvre, quel souci de ne rien omettre, quelle intuition aussi dans la façon de sous-entendre ce qui lui sera plus tard nécessaire à la transcription finie et parachevée! Lorsqu'il n'a point loisir de se reprendre, il se contente d'écrire les changements à apporter; il note les nez plus rouges, les lèvres plus grosses, les barbes plus épaisses, les couleurs du pourpoint, la grosseur des bijoux. Ce sont donc bien là des originaux munis de tous les sacrements, sans parler de leur franchise d'allure, de leur liberté, et de ce je ne sais quoi qui ne trompe guère. Or, voici qu'un argument nouveau nous est fourni dont on n'a point facilité de discuter la valeur. Tous les preux du roi François, retrouvés à Chantilly dans leur attitude tranquille et majestueuse, Boisy, Tournon, Lautrec, Fleuranges, Bonnivet, ont été depuis exécutés en miniature dans les feuillets d'un manuscrit, et copiés si parfaitement sur les crayons, si méticuleusement calqués on pourrait dire, que pas un ruban, pas un ornement n'a été omis, et que même l'artiste a tenu compte des repentirs signalés dans son œuvre de premier jet¹. Et ce ne sont point là des personnages figurant dans les enluminures d'un livre, en pied, mêlés à des groupes, mais des portraits en buste, traités à la façon de nos miniatures modernes, sur fond bleu uniforme. Découpés, ils eussent pu très bien s'enchâsser dans un cercle d'or, se suspendre au col ou se placer dans une boîte.

1. Ces miniatures sont peintes dans le manuscrit 13429 de la Bibliothèque nationale f. français. Ils accompagnent des grisailles de Godefroy le Hollandais, illustrant les *Commentaires de la guerre gallique*. Une main contemporaine a inscrit les noms des personnages représentés.

Ils sont de la taille d'une pièce de cinq francs, tandis que les crayons originaux avaient le tiers de nature.

Nous avons eu occasion de voir souvent depuis nombre d'autres petites effigies semblables, peintes à la gouache, précieuses et fouillées, que des admirateurs contemporains avaient encadrées. M. V. Advielle possède un François I^{er} de cette sorte, qui n'a point quitté sa minuscule bordure carrée, et qui vaut surtout par la constatation d'état.



PORTRAIT DE CATHERINE DE MÉDICIS.

(Miniature sur vélin du Trésor impérial de Vienne.)

Jean Clouet, ses imitateurs ou ses élèves ne dédaignaient point, on le voit, cet art charmant, que nos sublimités qualifient volontiers de secondaire. Ils y attachaient un pareil soin qu'à la peinture à l'huile sur panneaux, dans laquelle, il le faut avouer, leur pratique montrait moins de science et moins de grâce. Sur ce fait, Holbein les dépassait de toute la hauteur d'un génie supérieur, quand pour les simples crayons les nôtres pouvaient l'égaliser et le surpassaient même dans la miniature¹.

Telles furent, il n'en faut pas douter, les origines de ce genre si français, si aimable, qui devait venir jusqu'à nous transformé et enjolivé de mille manières. La miniature-portrait naquit le jour où

1. Voir les miniatures d'Holbein reproduites par Chamberlain dans son livre sur les *Personnages de la cour d'Henri VIII*.

quelque dame s'avisait de remplacer son image de la vierge Marie par l'effigie peinte d'un serviteur. Ne doutez pas qu'il en ait été ainsi, puisque le bavard Brantôme nous fait à ce sujet des contes plus charmants les uns que les autres. C'est un chevalier mourant avec la figure « d'une très grande » tirée de sa cuirasse et qu'il baise amoureusement; c'est un Gascon revenu de son entraînement d'autrefois et qui joue le médaillon de son amie, le vilain personnage! c'est Isabeau de Limeil, forcée de rendre le portrait du prince de Condé, en suite d'une rupture, et qui l'orne d'une paire d'andouillers gigantesques. Les crayons sont alors un peu nos albums de photographies, ils sont réunis en cahiers et se gardent dans les bibliothèques; les panneaux se suspendent aux murailles; seule la miniature sert aux intimités, aux jolies supercheries amoureuses, comme le portrait d'actrice caché par l'écolier dans son pupitre d'étude. Il s'ensuit que le peintre soignait davantage les dernières parce que les intéressés tenaient à la ressemblance parfaite, à la délicatesse et à la beauté. Rencontrez-en quelqu'une, rarement sera-t-elle une chose banale et lâchée; il fallait que le peintre eût dit vingt fois mieux que le vrai pour qu'on admit son œuvre.

*
* *

Raisonnant avec leurs impressions et leurs sentiments modernes, les critiques de ce siècle se refusaient à admettre que François Clouet, dit Janet, le grand portraitiste de la Renaissance française, eût fait œuvre de miniature. Il nous déplairait si bien pour l'instant qu'un homme de la valeur d'Ingres ou de Bonnat s'occupât à ces travaux infimes, relégués par les maîtres du grand art officiel aux endroits louches de nos Salons! Janet miniaturiste, arrêté aux minces besognes d'un pointillé sur vélin, *pignochant* à longueur de jour, cherchant à la loupe des effets menus, tatillonnant, peinant, douloureux! N'avait-ce point été trop déjà pour son orgueil que d'être allé là-bas à Rambouillet, après la mort du roi François, en la compagnie de manœuvres, mouler en cire le visage du défunt pour en construire une effigie? Par l'étude de ses portraits dessinés ou peints, si libres et si enlevés, n'était-ce point hérésie que de conclure à la possibilité de travaux revêches, étroits, en contradiction formelle avec ses tendances? Ceux qui, avec le prince Labanoff, nommaient Clouet comme l'auteur présumable de la Marie Stuart de Windsor, paraissaient de ces baptiseurs quand même dont il se faut méfier.

Pourtant, à bien examiner cette miniature un peu raide d'aspect, et en la comparant à un de nos plus merveilleux crayons de la Bibliothèque nationale, on pouvait être frappé de la ressemblance dans la pose à la fois et dans l'exécution. La tête est la même, l'orientation semblable, seule la robe a changé. Au fond Jean Clouet le père, qui gardait si précieusement la physionomie première de ses clichés au crayon, qui n'eût pour rien au monde transformé en visage rieur un



PORTRAIT DE CHARLES IX.

Exécuté par François Clouet d'après le crayon de la Bibliothèque nationale.

(Trésor impérial de Vienne.)

visage sévère, ne manquait pas de remettre son modèle à la mode si les habits avaient une autre forme au moment de l'exécution définitive. C'était là une preuve morale en faveur de l'attribution proposée par le prince Labanoff. Mais que valent ces preuves aujourd'hui ?

Eh bien, cette preuve nous l'avons péremptoire, indiscutable. François Clouet, dit Janet, faisait des miniatures. Quatre mois avant sa mort il en peignait deux, et celles-ci existeraient encore.

En octobre 1889, M. F. Mazerolle, fils du regretté peintre, présentement attaché au Musée de la Monnaie, publiait un texte découvert par lui dans le Musée Clairambault 233, à la Bibliothèque nationale (n° 414, fol. 2992 verso). En voici la teneur¹ :

1. *Miniatures de François Clouet à Vienne*. Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, octobre 1889. Lille, Desclée, de Brouwer et C^o.

« A François Clouet, dict Janet, paintre dudict seigneur (Charles IX), Essaye Goudet enlumineur, demeurant à Paris, et François Du Jardin, orfèvre dudict seigneur, la somme de trois cens dix-neuf livres douze sols tournois, a eulx ordonnée par ledict seigneur, assçavoir : audict Clouet VI^{xx} XV livres pour son payement d'un pourtraict de la royne qu'il a faict dans un petit tableau d'or; audict Erondelle (sic) XII livres aussy pour son payement d'avoir faict uny chiffre d'enlumineure de lettres du nom du roy ou derrière dudict tableau, et audict Dujardin VIII^{xx} XII livres XII sols pour l'or et façon d'un y sercle d'or faict en auvalle dans laquelle a esté enchassé ledict pourtraict, le tout suivant les pris et marché qui en ont esté faitz par ledict seigneur; lequel pourtraict, dudicte Majesté a envoié à la royne d'Espagne, et d'icelluy faict don et présent, et sans ce que de la valleur pris et achapt des choses dessusdictes, du poids de l'or qui y est entré es moins de ladicte royne d'Espagne cedict trésorier soit tenu faire apparois... » Par la suite de l'acte on voit que la réception était du 12 mai 1572, soit quatre mois avant la mort de Clouet survenue en septembre de la même année.

Ceci est au plus net. Un portrait destiné à un médaillon ovale ne peut être qu'une miniature sur vélin, comme avaient l'habitude de les peindre les artistes du xvi^e siècle. Or il s'est retrouvé dans le Trésor impérial de Vienne un bijou de ce genre répondant par beaucoup de points à la description sommaire du trésorier royal. C'est un cercle d'or à cuvette émaillée, portant au revers la devise de Charles IX, et à l'intérieur les portraits sur vélin, placés dos à dos, de la *reine* Catherine et de Charles IX son fils. Notre texte ne nomme pas Charles IX, et la *reine* pouvait être Élisabeth d'Autriche, plutôt que la reine Catherine. Mais cette objection faite, il n'y aurait aucune impossibilité à admettre le passage du joyau de la cour de Madrid à celle de Vienne. En tous cas si le médaillon du Trésor impérial n'est pas celui que vise la pièce citée plus haut, celle-ci prouve au moins d'une façon irréfutable les travaux de miniature-portrait par François Clouet. Et cette effigie de Charles IX, retrouvée à Vienne, nous la possédons à la Bibliothèque nationale, exécutée aux crayons de couleur sur papier, d'après nature. Voici incontestablement un des clichés dont nous parlions et que ces artistes gardaient en vue des commandes. La comparaison sera facile par le crayon reproduit ici et le fac-similé de la miniature du Trésor de Vienne. Par son aisance et sa liberté, l'esquisse sur papier trahit sa qualité indiscutable d'original; la peinture à l'aquarelle tout étudiée et



François Clouet del.

Hél. Schwartzweber

CHARLES IX

Dessin du Cabinet des Estampes, à Paris.

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Clément Paris

parachevée qu'elle soit, n'en est qu'une faible copie, mais copie terre à terre et serrée.

En étendant un peu ces considérations, il nous paraît tout aussi indéniable que la miniature de Windsor est l'œuvre de François Clouet, arrangée, remise à la mode, mais transcrite d'après le portrait dessiné de la Bibliothèque nationale. Une simple juxtaposition des deux effigies suffira à la preuve.

Aussi bien ces petits portraits n'étaient pas toujours destinés à des médaillons. La reine Catherine avait un livre d'heures, aujourd'hui au Louvre, qui renferme les personnages de toute sa famille, la plupart inspirés de crayons de la Bibliothèque, et dont la reliure émaillée rappelle les besognes ordinaires de François Dujardin. Ce manuscrit a souffert d'interpolations, mais la main de Clouet se devine pour toute la partie ménagée sur les feuillets mêmes, et qui ne montre guère que des personnages ayant vécu avant 1572. Il y eut même cette particularité que la figure d'Henri II, arrachée au livre, passa au ^{xvii}^e siècle entre les mains de Roger de Gaignières et fut remplacée par celle du vicomte de Martigues ¹.

Comme art, les miniatures de François Clouet rappellent absolument celles de Jean Clouet, son père, insérées dans les *Commentaires de la guerre gallique*. La facture en est précieuse, quelque peu pénible, agréable cependant. Les Clouet ignoraient les tablettes d'ivoire, ils se servaient de parchemin laminé très fin, poncé au droit, lavé de fiel de carpe pour éviter le graissage. Leur esquisse s'obtenait par des calques pointillés en poncif, sur lequel ils étendaient de la poussière de charbon. Puis ils gouachaient leurs couleurs, et travaillaient en empâtements comme dans la peinture à l'huile. Jamais de transparences d'aquarelle; le fond était entièrement recouvert par couches superposées. Les petits portraits des preux de Marignan ne laissent rien voir du vélin; les visages sont traités en picotis, ou mieux en stries orientées suivant les ondulations des chairs, sans jamais faire compte des dessous naturels offerts par les teintes jaunâtres. Au contraire d'eux, nos praticiens modernes profitent habilement des tons de l'ivoire; leur maîtrise consiste justement à ne rien cacher de cet auxiliaire merveilleux, pareil aux carnations et qui laisse une extrême ténuité et une légèreté jolie dans les figures.

1. Ce précieux livre d'heures provient de la duchesse de Berry, mère du comte de Chambord. Il nous a servi à identifier plusieurs de nos crayons de la Bibliothèque, entre autres celui si curieux du roi Henri IV, à l'époque de son mariage avec Marguerite de Valois.

Entre tant d'autres merveilles sorties de leur pinceau ou de leurs crayons, les Clouet avaient contribué à doter notre art national de cette exquise chose : la miniature, le portrait mignon ou mignard, d'où l'orthographe *mignature* inventée par les artistes du xvii^e siècle, lesquels ne se piquaient ni de philologie, par bonheur, ni d'érudition pédante...

HENRI BOUCHOT.

(La suite prochainement.)



LA

MADONE D'AUVILLERS



QUAND M. Louis Gonse préparait son grand ouvrage sur l'art gothique, et battait les buissons de l'Île-de-France et des provinces voisines pour en faire sortir la solution du problème de la construction aux derniers temps romans, le canton de Clermont de l'Oise, qui renferme de très intéressants édifices du ^xⁱ^e siècle, lui parut mériter une attention particulière et il le sillonna dans tous les sens. Malgré une apparence assez misérable, l'église toujours fermée d'un hameau de trente habitants ¹ piqua un jour sa consciencieuse curiosité. Il voulut y examiner la base d'un clocher, et, à la fin d'une longue tournée archéologique, pénétrant dans la rustique chapelle, il fut aussi surpris qu'ému de rencontrer ce qu'il ne cherchait pas à ce moment, une sculpture d'un grand caractère et d'une étrange saveur exotique. L'amour de l'art français ne rend ni aveugle ni injuste pour l'art étranger. Le recueil où paraîtront ces lignes en est depuis son origine la preuve vivante. M. Gonse comprit toute la valeur de sa trouvaille, et, en bon confrère, il appela immédiatement un collaborateur de la *Gazette* pour lui faire partager son plaisir. Voilà comment j'ai accompli, en compagnie de notre ami, un pèlerinage à la Madone d'Auvillers.

On a beau savoir que nombre d'églises françaises, dans les villes et même dans les villages, contiennent ou ont contenu des pièces importantes de l'art italien; on a beau se rappeler les

1. Auvillers, commune de Neuilly-sous-Clermont (Oise).

exemples de Saint-Denis¹, du Mans², de Folleville³ et de Fécamp⁴, de Dol⁵, d'Avignon⁶, de Villeneuve-les-Avignon⁷, de Marseille⁸, de Tarascon⁹, etc., etc.; on a beau avoir enseigné pendant des années que c'est par une lente et silencieuse invasion des objets d'art à la mode nouvelle et à bon marché, rapportés souvent avec leurs auteurs d'au delà des monts, au retour des guerres d'Italie, que s'est en grande partie répandu le goût de la Renaissance classique¹⁰; on a beau avoir retracé l'histoire des ateliers industriels de la rivière de Gênes et raconté la fortune de leurs marbriers¹¹, on n'est pas moins défiant en face de chaque nouvelle découverte, car la contrefaçon florentine qui sévit avec tant de rigueur depuis quelques années, est parvenue à infester un certain nombre d'églises françaises, même aux environs de Paris. Le lecteur peut donc se rassurer absolument sur nos dispositions d'esprit préalables, sur l'entière liberté de notre jugement. Nous nous avançons sous la protection du plus radical scepticisme. Le jour de notre visite, l'enthousiasme pédagogique, l'entraînement professionnel avaient été déposés à la porte avec les ombrelles et les parapluies. Une fois entrés, nous nous sommes dûment frotté les yeux pendant tout le temps réglementaire exigé par la critique la plus scrupuleuse. Puis, revenus tous les deux de notre étonnement et après avoir reconquis l'impassibilité cérébrale

1. Hugo de Tschudi, *Le Tombeau des ducs d'Orléans, à Saint-Denis*, dans la *Gazette archéologique*, 1883, p. 93 à 98.

2. Léon Palustre, *Monuments de la ville du Mans*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, tome XXXIII, 1886, p. 299 à 304.

3. Léon Palustre, *La Renaissance*, tome I, p. 47.

4. Léon Palustre, *La Renaissance*, t. II, p. 237. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria*, t. IV, p. 293.

5. Anatole de Montaiglon, *La Famille des Juste en France et en Italie*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, tome XII, p. 334.

6. Voyez la bibliographie du retable de Saint-Didier dans le *Catalogue du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, xiv^e et xv^e siècles, p. 141.

7. *Observations sur deux bustes du Musée de la Renaissance au Louvre*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1883, 2^e période, tome XXVIII, pages 24 à 42.

8. Sur l'autel de Saint-Lazare, voir le *Catalogue du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, xiv^e et xv^e siècles, p. 136 à 143.

9. Dans l'église Sainte-Marthe, tombeau de Jean Cossa, mort en 1476.

10. *La Part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, 2^e période, tome XXIX, p. 493 à 508, tome XXX, p. 250 à 268.

11. Cours de l'école du Louvre 1889-1890 et résumé du programme dans la leçon du 11 décembre 1889, p. 23 à 28.

du plus parfait officier ministériel, nous procédâmes aux constatations d'usage, nous instrumentâmes comme d'honnêtes greffiers l'auraient fait. Je fus alors invité par mon compagnon à chausser mes besicles les moins troubles et à rédiger, pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-*



LA MADONE D'AUVILLERS, PAR AGOSTINO D'ANTONIO DI Duccio.

Arts, sur le cas du monument en question, le procès-verbal qui suit.

Sur un autel, à gauche du spectateur qui pénètre dans l'église, se dresse un bas-relief en marbre, dont voici la description : La Vierge assise, tournée de trois quarts vers la gauche, vue à mi-corps et de grandeur naturelle, entoure de ses deux bras, l'enfant Jésus posé sur ses genoux tandis que son buste se détache d'une gloire elliptique

ou *mandorla* tenue par deux anges. Deux autres anges adultes l'assistent au premier plan : celui de droite porte des deux mains un vase en forme de bucre rempli de tiges de lis ; celui de gauche, semble, dans une muette contemplation, attendre un ordre. L'enfant Jésus assis, serre de la main gauche le doigt annulaire d'une des mains de sa mère, et ébauche, de la main droite, le geste de la bénédiction. A gauche, au-dessous de la main d'un des anges, un cartouche et un écusson chargé d'armoiries actuellement mutilées ont été ajoutés postérieurement à l'œuvre primitive à partir d'une époque qui ne peut pas être antérieure au xvi^e siècle¹.

Je commence par déclarer loyalement que la provenance immédiate de cette sculpture m'est absolument inconnue. J'ignore quand et comment elle a été apportée et fixée à l'endroit où nous la voyons aujourd'hui. Est-ce au xv^e, est-ce au xix^e siècle ? J'avoue de plus n'avoir fait aucune recherche sur un point qu'il est, tout d'abord, parfaitement inutile de connaître, et qui se révélera plus tard de lui-même quand le problème se compliquera d'une question historique et tombera dans le domaine de la pure érudition. Cependant, je n'ose pas moins déclarer dès à présent, tant l'œuvre est pleine de confidences directes, que nous sommes en présence d'une sculpture exécutée de 1450 à 1480 par un artiste italien de l'École de Donatello, qui, plus tard, influencé par Matteo da Pasti, par l'École véronaise et lombardo-vénitienne, enfin par Luca della Robbia, s'est créé une véritable personnalité et s'est illustré sous le nom d'Agostino d'Antonio di Duccio.

J'en demande bien pardon à l'école documentaire dont je ne dédaigne pas toujours le concours, mais dont les timides doctrines s'effraieront peut-être de mon audace. Même sans son secours, il ne me sera pas difficile d'expliquer mon diagnostic et de justifier mon attribution. J'en appelle au témoignage de ceux qui ont donné quelques années de leur vie, et, pendant ce temps, leur âme tout entière à l'étude de l'art italien examiné chez lui et dans ses œuvres, et qui entretiennent la vivacité de leurs souvenirs à l'aide d'une collection sérieuse de photographies. Le marbre interrogé par nous crie le nom de son auteur. Cela nous suffit. Regardez et vous croirez aussi.

Le mouvement, le dessin et le mode d'exécution des chevelures affectent un caractère très accusé, très personnel, très reconnaissable, qui est celui de toutes les œuvres d'Agostino d'Antonio di Duccio.

1. La photogravure de la *Gazette* a été exécutée d'après un cliché photographique que nous devons à l'obligeance de notre ami, M. Hugues Krafft.

Ce caractère particulier du traitement des cheveux, ce rendu se retrouve absolument et entièrement dans les bas-reliefs du même maître, dont l'attribution est bien certaine, à Rimini et à Pérouse.

Les deux anges adultes du premier plan ne sont pas pour nous des inconnus. Nous les revoyons dans le bas-relief de marbre possédé actuellement par M. Édouard Aynard, à Lyon, et reconnu par M. W. Bode, en 1878, pour un ouvrage incontestable d'Agostino, lorsqu'il parut à l'Exposition rétrospective du Trocadéro ¹.



LA VIERGE ET JÉSUS ADOLESCENT, PAR AGOSTINO D'ANTONIO DI DUCCIO.

(Collection de M. Édouard Aynard.)

Les mains de l'ange qui tient la buire où plongent les tiges des lis sont semblables, dans leur facture sommaire, aux mains de diverses figures sculptées sur les piliers de Saint-François de Rimini et, notamment, à celles du personnage porteur d'un long caducée.

Ces têtes exquises de chérubins dont les frais visages émergent de l'opaque *mandorla* derrière laquelle leurs corps sont dissimulés, nous les connaissons bien par la composition du joli stuc acheté à Rome pour le Musée de Berlin, à la vente Castellani ². Là, de même

1. W. Bode, l'Exposition rétrospective au Trocadéro, dans la *Revue archéologique*, février 1879; et tirage à part, page 10.

2. W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 53, fig.; idem, *Die italienische Plastik*, p. 71, fig.; W. Bode et A. de Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, p. 21, n° 59, pl III.

que dans le relief d'Auvillers, on remarque la tête d'un chérubin qui, à la façon des enfants, se cramponne à un appui pour se hisser jusqu'à la lumière et pour regarder par-dessus l'obstacle placé devant lui.

Considérez encore ce geste naïf, bien pris sur nature mais en même temps bien personnel dans le choix de sa simplicité : l'enfant serrant nerveusement de ses petits doigts potelés le doigt annulaire d'une des mains effilées de sa mère. C'est un point de repère infailible. C'est aussi, en quelque sorte, une marque de fabrique et comme une signature. Le geste se retrouve identique dans le bas-relief du Musée de Berlin. Ces choses-là ne s'empruntent pas. Ce sont les idiotismes d'un langage pittoresque et d'un vocabulaire spécial exclusivement propre à un individu.

La fine et légère draperie des vêtements de la Vierge et des anges d'Auvillers, aux plis flottants, contournés en volutes, maniérés et tourmentés, vous en retrouverez la formule dans tous les bas-reliefs de Rimini, comme dans ceux de Pérouse, notamment dans le Saturne d'un des piliers du temple malatestien. Si on calquait certains morceaux des draperies respectives de ces œuvres, si, ensuite, on les confrontait entre eux, leurs lignes pourraient se superposer.

Enfin, par-dessus tout, il se dégage du bas-relief en discussion une expression générale qui est essentiellement l'expression du style d'Agostino d'Antonio di Duccio.

Notre Agostino est un vibrant, quattrocentiste dont, aujourd'hui, l'état civil est assez bien en règle, depuis qu'on sait le distinguer d'un artiste chimérique introduit dans l'histoire de l'art par une fausse désignation de Vasari. Les grandes lignes de sa biographie se dessinent nettement. Il est né à Florence, en 1418, d'Antonio di Duccio detto Mugnone, tisseur de drap. Il habitait, en 1427, le quartier de Sainte-Marie-Nouvelle.

En 1442, il n'a que vingt-quatre ans, et il signe de son nom : AVGVSTINVS DE FLORENTIA, une composition sculptée en bas-relief consacrée à l'histoire de san Gemignano et conservée encore sur le mur extérieur du dôme de Modène. Il se révèle dans ce travail comme un sectateur habile et fidèle de la manière de Donatello. En 1446, accusé de vol et banni de sa ville natale, il se rend à Venise. Son passage dans cette ville est attesté par une requête de sa mère qui, dans une supplique à la Seigneurie, plaide son innocence et sollicite sa grâce.

De 1446 à 1455, il est installé à Rimini où il exécute de très nombreux travaux, plus de cinquante bas-reliefs et statues destinés



C'est pinx.

L'ÉCLUSE
(Collection de M. Boucheron)

H. Guérard sc.

Eudes & Chassepot Imp

Gazette des Beaux Arts

à la décoration du *Tempiomalatestino*, sous la direction de Leo-Battista Alberti et de Matteo da Pasti. De l'atelier de Rimini, ses œuvres se répandent dans les environs de la ville, notamment à Cesena, où il habita, et à Scolca. Un bas-relief provenant de cette dernière localité et empreint au plus haut degré du style d'Agostino se voit au Musée de Brera à Milan. Quand le chantier du Temple se ferme à Rimini, en 1456, le nomade artiste va chercher fortune ailleurs et arrive à Pérouse, en 1457, pour y travailler à la façade de l'église San-Bernardino.

En 1459, il entreprend d'ériger à San-Domenico de Pérouse une chapelle moitié pierre, moitié terre cuite. L'œuvre subsiste encore défigurée par une malencontreuse restauration. De 1459 à 1461, il travaille à la fois à San-Domenico et à San-Bernardino. Il signe en 1461 la façade de cette dernière chapelle : OPVS AVGVSTINI FLORENTINI LAPICIDAE. Ce monument restera le plus éclatant témoignage de son savoir-faire. De retour à Florence en 1463, il reçoit la commande d'une statue colossale qu'on lui paiera 321 livres 13 deniers et qu'il livrera pour le dôme, en 1473, après que le travail aura été accepté comme bon par Bernardo Rossellino. En 1464, nouvelle commande d'un nouveau géant qui ne fut pas terminé par Agostino et qui lui fut retiré à cause de l'indélicatesse qu'il avait commise en retrocédant l'exécution de son marché à un autre sculpteur. C'est du bloc endommagé par la maladresse de ce collaborateur que Michel-Ange tirera plus tard son David de marbre.

Le 5 janvier 1470, Agostino, resté ou revenu de Florence, entreprend de composer en terre pour la chapelle de San-Donnino à l'Annunziata de Florence un sujet de la résurrection du Christ. C'est peut-être à ce moment qu'il faut placer l'exécution des deux figures d'anges en terre cuite qu'on voit dans le réfectoire du couvent d'Ognissanti.

Il retourne bientôt à Pérouse. Le 8 mai 1473 il est chargé des travaux de sculpture d'une chapelle dans San-Lorenzo. Ces travaux furent reçus et approuvés le 4 avril 1474. Dès le 15 mars 1473, il présente le projet de la construction d'une porte de ville appelée *Porta alle due porte* qui occupera principalement les dernières années de sa vie. Les documents sont nombreux sur les vicissitudes de cette œuvre d'architecture sans intérêt immédiat pour nous. Il ne cessa cependant de sculpter. Le 5 juin 1473, il souscrit un engagement aux termes duquel il livrera, en vingt jours, un écusson de bois aux armes de la ville représentant un griffon.

Le 23 mai 1475, Agostino était encore chargé d'ériger dans la cathédrale de Pérouse une chapelle dédiée à saint Bernardin, aujourd'hui détruite. Le cloître de la *Canonica*, près de la porte de la bibliothèque Dominicini, a, pense-t-on, recueilli quelques éléments décoratifs de cet ouvrage. Les derniers jours de l'artiste sont absorbés par la construction de la porte *Alle due porte*, à laquelle se rapportent des documents datés du 2 mai 1480 et du 27 juillet 1481. A partir de cette date, Agostino ne donne plus signe de vie. En 1498 sa femme Francesca s'était remariée. Il est donc mort de 1481 à 1498.

Je ne puis pas laisser prendre à cet article les proportions d'une monographie complète de l'œuvre d'Agostino d'Antonio di Duccio. On en trouvera ci-dessous les éléments dans les nombreux ouvrages qui composent la bibliographie du sujet¹.

Je me bornerai à caractériser d'un mot le style du sculpteur. Agostino n'est pas, dans la Renaissance italienne, un maître de premier ordre, ni de premier plan. Mais, malgré tout, c'est encore un maître. Par la facilité et la nouveauté de son invention, par la hardiesse primesautière de sa composition, par le charme et la fraîcheur de ses idées il fait oublier ses négligences, ses partis pris, ses répétitions, ses bizarreries et ses caprices. La réelle vigueur de son inspiration en dépit de la mollesse relative de certaines de ses inter-

1. Cf. Charles Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, Paris, 1869, in-8°, t. I^{er}, p. 202. — Id., *Historical Handbook of italian sculpture*. Londres, 1883, in-8°, p. 145. — Alfred Darcel, *Exposition rétrospective de Lyon*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, 2^e période, tome XVI, p. 181 et 183, fig. — Adamo Rossi, *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Agostino d'Antonio scultore fiorentino con la storia e i documenti di quelle dalui fatte in Perugia*, dans le *Giornale di erudizione artistica*, Pérouse, in-8°, janvier 1875, pages 1 à 50, p. 76 à 83, 117 à 122, 141 à 153, 179 à 184, 202 à 214, 241 à 249, 253 à 275. — Gaetano Milanese, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari*, tome II, 1878, in-7°, p. 174, 177, 178, 179, 185. — Bode, *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig, 29 août et 5 septembre 1878. — Id., *L'Exposition rétrospective au Trocadéro*. Extrait de la *Revue archéologique*. Paris, 1879, in-8°, p. 10. — Id., *Italienische Bildhauer der Renaissance*. Berlin, 1887, in-8°, p. 53 à 55. — W. Bode et Hugo von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*. Berlin, 1888, in-4°, p. 21, n° 59. — W. Bode, *Die italienische Plastik (Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin)*. Berlin, 1891, in-18, p. 71 et 72. — Ch. Yriarte, *Agostino di Duccio, sculpteur florentin*, dans l'*Art*, tome XXIII, 1880, p. 289 à 298. Fig. — Id., *Un Condottiere aux^{vi} siècle, Rimini, Études sur les Lettres et les Arts à la cour des Malatesta*. Paris, 1882, in-8° *passim* et surtout p. 203 à 252, 270 et 407 à 411, fig. — Burckhardt, *Der Cicerone*, — Eug. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*. Paris, 1889, t. I^{er}, p. 527 à 530 et *passim*, fig.

prétations a fait de lui autre chose qu'un simple continuateur de Donatello ou qu'un émule des Della Robbia. Sa personnalité a trouvé moyen de s'affirmer. Le robuste et indomptable tempérament individuel qui se trahit dans chacune de ses œuvres, même dans celles dont l'exécution est le plus lâchée, imposera certainement leur auteur à l'attention de la postérité. Le monument que nous proposons d'ajouter à la liste des travaux précédemment reconnus et classés n'est pas fait pour la déparer. Il est, à mes yeux, un des plus charmants de tous ceux que je pourrais citer. Son introduction en France, dès une époque reculée, n'aurait rien d'invraisemblable puisque nous savons par Vasari qu'un Ottaviano et précisément cet Agostino, qu'on croyait alors frères de Luca della Robbia, expédiaient en France, dès le x^v^e siècle, des sculptures de terre cuite émaillée ¹.

L'église d'Auvillers ne s'ouvre régulièrement que tous les quinze jours, tout au plus et pendant quelques instants, quand le desservant de Neuilly-sous-Clermont vient, le dimanche, y *biner*, c'est-à-dire, y célébrer une seconde fois la messe, ou quand une cérémonie de baptême, de mariage ou d'enterrement rassemble dans ses murs les rares habitants de la paroisse. Je ne conseille donc pas aux touristes de Clermont, aux amateurs de Beauvais, aux amis des arts du département de l'Oise d'aller inopinément frapper à la porte de la chapelle dans l'intervalle des cérémonies dont il n'est pas facile de prévoir la date. Ils s'exposeraient à la disgrâce que nous avons subie et qui consiste en quelques longues heures de méditation forcée dans un cimetière abandonné, en attendant une clef introuvable.

Ne pourrait-on souhaiter enfin à la sculpture étudiée ici une publicité un peu moins restreinte? Sans vouloir faire une gratuite injure aux estimables paroissiens d'Auvillers, on peut aisément conjecturer qu'ils n'attachent pas beaucoup d'importance à une œuvre dont, sans une fortuite rencontre, ils ignoreraient encore la valeur? Il y a donc lieu d'espérer qu'une indemnité juste et préalable, acceptée par la commune de Neuilly-sous-Clermont, permettra un jour à un établissement public, comme le Musée du Louvre ou le Musée de Beauvais, d'offrir au gracieux travail du maître italien un asile plus accessible, une surveillance moins intermittente, une admiration plus constante et plus raisonnée.

LOUIS COURAJOD.

1. Vasari, éd. G. Milanese, t. II, p. 174.

LES
DESSINS DE VAN DER MEULEN

AUX Gobelins



Il a été possible d'organiser à la manufacture des Gobelins une exposition limitée des dessins de Van der Meulen. Ces ouvrages n'ont pas trait aux tapisseries, comme on serait tenté de le croire, mais bien aux *Conquestes de Sa Majesté*.

Van der Meulen se mit au service de Louis XIV en 1664 et y demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1691.

Aux Gobelins il était classé dans les *officiers ayant gages*, ce qui veut dire qu'il était attaché à la maison avec des appointements fixes et qu'il recevait des allocations supplémentaires pour les travaux exécutés en dehors de son emploi.

Il y a lieu de croire qu'il n'a pas eu beaucoup à se louer de son prince; dans un mémoire adressé au ministre, il se plaint de n'être payé que tardivement de la pension de 6,000 livres qu'il touchait aux Gobelins, il dit « *que la quantité de voyages qui m'ont esté ordonner m'ont extrêmement coutez, n'ayant reçu le payement que de trois seulement* ».

Pour essayer de rentrer dans ses frais, il sollicita de Louis XIV l'autorisation de faire graver ses dessins. La permission fut donnée, mais le roi ne lui acheta pas suffisamment d'épreuves, car il demanda à en vendre au public « *pour me couvrir de cette grande dépense* ».

Le Brun l'estimait beaucoup; dans un rapport de 1673 il s'exprime



LA PRISE D'YPRES.

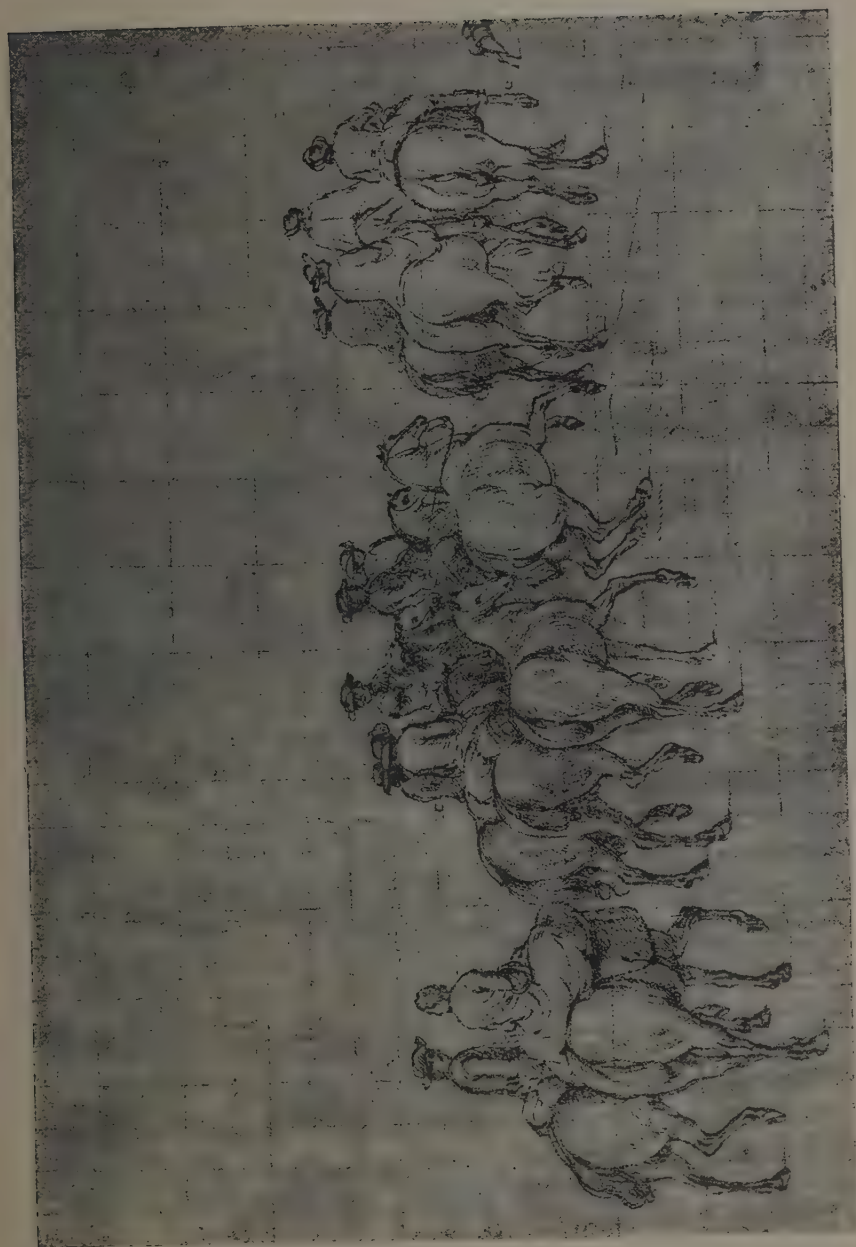
(Dessin de Van der Meulen, aux Gobelins.)

ainsi sur lui : « Le sieur Van der Meulen est un peintre fameux selon moy, que le Roy a appelé de Flandres pour travailler à de grands tableaux représentant les vues de toutes les maisons royales ; il a déjà fait celles de la plupart des villes de Flandres avec les environs, qui sont d'une délicatesse merveilleuse. »

Van der Meulen fut le plus important collaborateur de Le Brun pour les modèles de tapisseries ; il travailla notamment aux toiles de l'*Histoire du Roy*, des *Mois*, des *Maisons royales* et des *Saisons*, mais en somme, à la manufacture il était un sous-ordre, pour employer l'expression administrative moderne. Au contraire, comme peintre « des conquêtes de Sa Majesté », il était chef de service ; en cette qualité il fit plusieurs campagnes avec Louis XIV et de nombreux voyages ; il parcourut la Hollande, les Flandres, la Franche-Comté, l'Alsace, les bords du Rhin, pour ses travaux militaires, et diverses provinces de France, pour prendre des vues de pays et de châteaux.

Il n'était pas seul ; souvent il était accompagné de Martin le Jeune et d'un autre artiste qu'il appelle *mon homme* et que je n'ai pu spécifier, probablement Sauveur Le Comte voyageant aussi avec lui ; dans son atelier des Gobelins il était secondé par Everts, Boot, Vader, Scotin, Jean Paul, Du Ru, Nollet, tous, sauf le dernier, fort inconnus maintenant et sans doute fort obscurs alors. Après la mort de Van der Meulen, de *Monsieur de Melun*, comme on l'appelait ici, on mit les scellés au logement et à l'atelier qu'il occupait aux Gobelins, puis on fit l'inventaire des « tableaux, cartons, dessins, esquisses et bordures » qui s'y trouvaient ; on partagea les ouvrages en deux lots ; le premier pour le roi qui avait payé les travaux, le second pour la veuve de l'artiste. Je crois que plus tard les deux lots ont été confondus, car j'ai reconnu dans les ouvrages actuellement aux Gobelins, un certain nombre de pièces attribuées à la veuve.

Yvart, *peintre et garde des tableaux et dessins du Roy dans la maison des Gobelins*, fut commis à la garde des objets et autorisé à confier les dessins calqués à Martin et à Le Comte, chargés de continuer les tableaux de leur maître. Yvart et ses successeurs s'acquittèrent si bien de leur mission qu'aujourd'hui la manufacture est encore en possession de plus de 200 dessins au crayon noir et en bistre, aquarelles et gouaches, à l'état d'esquisse ou de rendu. Comme c'est plutôt pour signaler cette collection que pour l'étudier à fond que j'écris cette notice, je serai très bref sur l'impression qu'elle produit et l'intérêt qu'elle présente. Je crois cependant utile de donner la liste des localités dont j'ai reconnu l'existence. Depuis



ÉTUDE POUR LA PRISE D'YPRES.
(Dessin de Van der Meulen, aux Gobelins.)

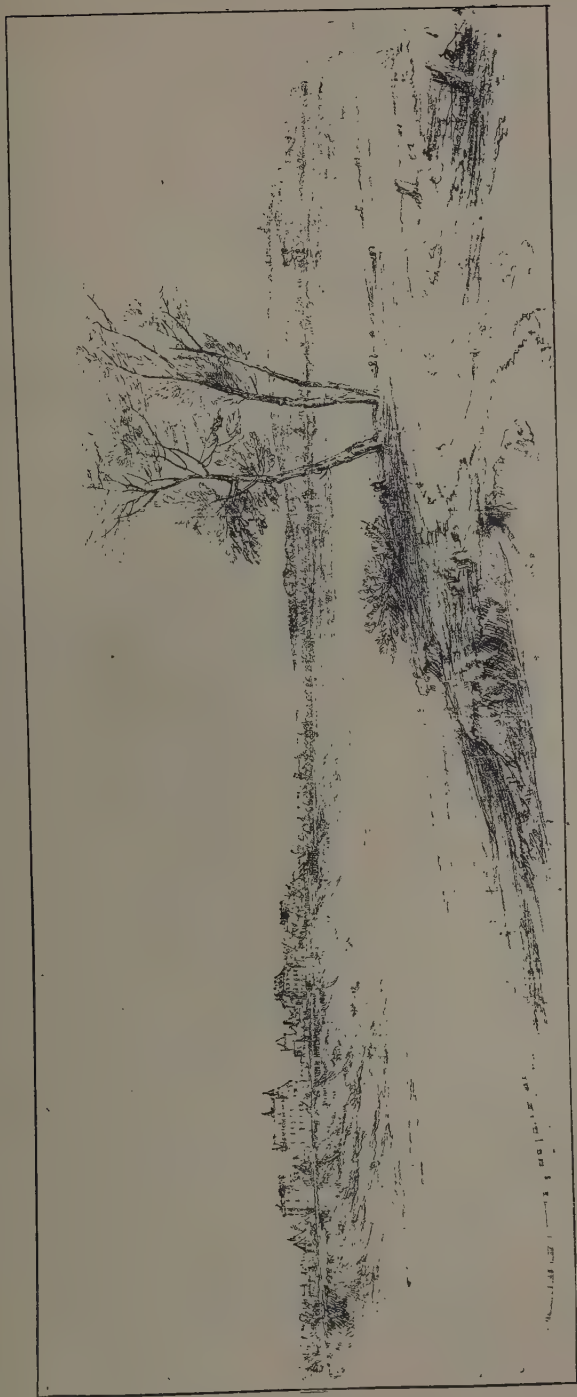
Louis XIV beaucoup de villes ont changé d'aspect, des édifices ont été démolis ; nos dessins pourront, par suite, fournir des renseignements authentiques à ceux qui s'occupent de la reconstitution du passé.

Voici les villes et les forteresses : Aire, Amersfoort, Arnheim, Arras, Aths, Audenarde, Béthune, Beudekom, Bois-le-Duc, Bommel, Bornonville, Bouchain, Brisach, Bruges, Calais, Cambrai, Cassel, Charleroy, Condé, Courtray, Crèvecœur, Culembourg, Deventer, Dinant, Dœsbourg, Dôle, Douai, Dunkerque, Elbourg, Emmerick, Fontenoy, Fribourg, Gand, Genep, Grave, Gravelines, Gray, Harderwick, Joux, Leewe, Levaert, Lille, Luxembourg, Maestricht, Mons, Mont-Cassel, Mont Saint-Éloy, Nœrden, Nimègue, Orsoy, Passage du Rhin, Rees, Rheinberg, Salins, Saint-André, Saint-Omer, Saint-Venant, Santen, Schlestadt, Schenck, Tiel, Tierlemont, Tolhuis, Tournay, Tournus, Utrecht, Valenciennes, Vyanen, Wœrden, Worn, Wesel, Wick-te-Dursted, Ypres, Zutphen, Zwol.

Les châteaux sont : Amboise, Blois, Chambord, Chantilly, Fontainebleau, Marly, Saint-Cloud, Versailles.

Il me semble que la note dominante de ces travaux est le souci de la vérité. Lorsque les dessinateurs s'installaient devant la brèche, ils la prenaient telle que les coups de canon l'avaient rendue praticable : escarpes en ruines, contrescarpes défoncées, pont-levis brisés, canons démontés, tout y est, sauf les morts et les blessés, pour la simple raison qu'au moment du dessin les victimes étaient depuis longtemps enlevées. Les vues de ville d'ensemble ou par détail, sont saisies avec autant de précision qu'on peut le faire lorsqu'on travaille sur ses genoux, ce ne sont pour ainsi dire plus des esquisses de peintres d'histoire mais bien des dessins d'architectes comme Viollet-le-Duc les comprit plus tard, témoin le dessin de la cathédrale d'Arras, qui nous donne une idée fort précise du monument détruit à la Révolution.

Une fois pourvus de documents suffisants, les dessinateurs rentraient aux Gobelins et mettaient au net leurs études ; il y a dans ces rendus un soin tellement accentué qu'on pourrait sans peine calculer la hauteur des clochers et les saillies des bastions. Ce n'était pas seulement par conscience d'artistes que Van der Meulen et son équipe travaillaient ainsi ; ils savaient que leurs dessins allaient passer sous les yeux de Louis XIV. Nous en avons la preuve dans une magnifique vue de Mons par Martin, conservée aux Gobelins, sur laquelle Colbert de Villacerf, surintendant des bâtiments, arts et manufactures de France, successeur de Louvois, a écrit et signé :



LE RHIN A TOBLHUIS.
(Dessin de Van der Meulen, aux Gobelins.)

Le Sr Martin

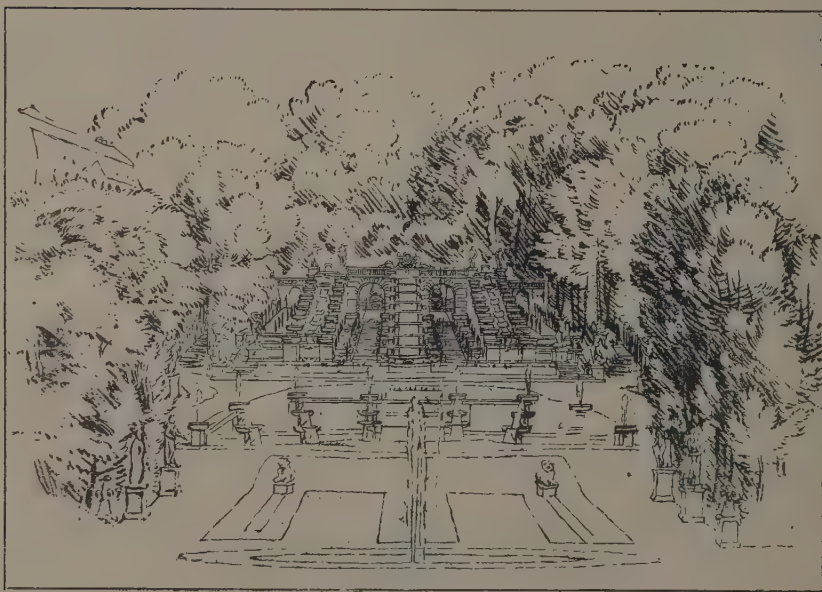
Le Roy a choisi ce dessein

le 8^e d'aoust 1692.

De Villacerf.

Évidemment Louis XIV, malgré sa prodigieuse activité, ne pouvait se faire présenter tous les dessins qu'on exécutait pour les maisons royales, mais on peut croire qu'il tenait à voir spécialement les projets des tableaux de ses conquêtes destinés à ses demeures de Versailles et de Marly, car c'est dans ce but qu'il avait attaché à son état-major Van der Meulen et « ses disciples ». Ces projets comprenaient non seulement les villes conquises, mais des batailles, des camps, des marches, des cortèges, des campements où le souverain tenait naturellement le premier rang; tous sont empreints d'un sentiment juste de la nature; on le sent bien en les regardant. Il en est de mon pays, donc je puis assurer la sincérité avec une douloureuse émotion; ils représentent Strasbourg.

GERSPACH.



DES TENDANCES DE L'ART DE L'ORIENT ANCIEN

A LA PÉRIODE CHRÉTIENNE

LA SCULPTURE COPTE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹.)



L'on comprend aisément qu'avec de semblables tendances, le premier soin du sculpteur copte fut de donner comme centre à ses compositions les symboles de la foi chrétienne et de faire converger vers eux tout l'effort de son ornementation. Un christ que nimbe une couronne, une croix

encadrée de fleurons ou à demi voilée sous des feuillages, voilà ce qu'avant tout il doit songer à mettre en évidence, le reste n'est qu'un accessoire et qu'un revêtement. Mais, le champ du décor se faisait-il grand, quels moyens lui restaient d'en couvrir l'étendue? Isolé sur un fond nu, rapetissé par la grandeur du vide, le symbole lui fût apparu humble, triste et abandonné. Or si l'Oriental veut l'étalage du signe extérieur de sa foi, la richesse du décor aussi l'attire. A ses yeux ce signe n'existe que s'il se fait tout-puissant : il lui faut l'image de la force, le faste de la magnificence, l'impression de l'absolu. La solution du problème était délicate sans doute, car, des années durant, le Copte la poursuivit sans parvenir à la trouver. Devenu schismatique, l'ardeur du sectaire réveille enfin en lui le

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, 3^e période, p. 422 et t. VIII, p. 80.

souvenir de l'un des procédés les plus expressifs que lui aient légués ses ancêtres : cette répétition de l'image où du mouvement, d'un effet si intense, qu'elle suffit à nous faire sentir la grandeur des vieux pharaons. Une fois encore, il reprend ces réseaux de carrés, de cercles et de losanges qui, jadis, ont servi à la décoration des plafonds des tombes; il y grave des semis de croix et en revêt des murs entiers. Ainsi répété à l'infini, le symbole se transfigure : l'impression qui en émane se développe à mesure que le décor grandit. Immense, elle devient sublime : le regard erre sur sa surface sans trouver où se reposer. Un moment, dans l'assemblage de quelques-uns de ces carrés, de ces cercles ou de ces losanges, il croit voir se profiler une forme étrange. Va-t-il plus loin; l'image ainsi construite aussitôt change et se déforme, puis une autre surgit plus fantastique encore. La continuité agrandit les lignes et l'esprit demeure étonné, subjugué et comme écrasé.

Telles sont, à grands traits, les phases par lesquelles a passé en Égypte l'évolution de la sculpture à l'époque chrétienne. Les caractères en sont nets et tranchés. Tout d'abord, en devenant chrétienne, l'Égypte n'entend point renoncer à sa foi antique; c'est au contraire le christianisme qu'elle entend modifier au gré de ses anciennes conceptions. Logiquement, elle se contente d'effacer de ses bas-reliefs les noms des divinités du Panthéon païen pour y graver le monogramme de Jésus. Puis, les Grecs lui imposent les thèmes et les procédés de la sculpture de Byzance; mais cet art lui répugne et lui reste étranger; si étranger, que jusqu'aux copies des modèles byzantins portent le sceau de la tradition antique. Est-ce un chapiteau; ses volutes seront contournées et décorées selon le style du Bas-Empire : des feuillages s'épanouiront à son pourtour, de même que s'il avait été taillé par un artiste grec; mais un buste de femme émergera du feuillage, qui semblera descendu d'un bas-relief saïte de la xxvi^e dynastie, comme pour protester de cette répugnance de l'Égypte pour l'art gréco-byzantin; puis, une à une, ses affinités de race remontent à la surface; des dissensions religieuses se produisent et la sculpture se modifie à mesure que le trouble grandit. La ligne se rigidifie, le modelé humain s'efface, des agencements décoratifs usurpent sa place, se développent et se combinent au gré du tempérament égyptien. Rendue à elle-même, elle oublie cette phraséologie de pierre qu'un instant elle a bégayée, pour ne conserver que le signe extérieur de sa religion. A son tour, l'expression de ce signe entre ses mains se modifie. Pour elle, ce ne doit point être le symbole consolateur de

l'humanité souffrante, l'expression de la résignation en Dieu et de



STÈLE FUNÉRAIRE; ASSEMBLAGE DE ROSACES.

(Musée égyptien du Caire.)

l'amour du prochain : il lui faut un emblème d'autorité et de puissance ; pour cela, l'artiste a recours à des semis réguliers de croix :

mais pour les répéter ainsi, il les entoure et les encadre; et de l'assemblage de ces ornements et de ces encadrements naît le système des combinaisons de polygones réguliers.

C'est alors que paraît l'Islam, qui, lui aussi, se trouvait par l'une de ses lois organiques obligé de s'écarter de la forme animale ou humaine; qui, lui aussi, se trouvait, de même que le christianisme de l'époque copte, obligé de pourvoir à la décoration de ses sanctuaires, sous peine d'en voir amoindrir l'éclat. Ces deux conditions menaient par des causes diverses à un résultat semblable. Quoi d'étonnant alors que celui-ci se soit contenté d'emprunter les motifs de celui-là; qu'il leur ait fait subir les modifications nécessaires et se les soit appropriés?

Aussi, sous les premiers Kalifes, Omniades, Toulounides ou Fatimites, est-ce le style copte que sur tous les monuments on retrouve. La rosace, l'enroulement, les feuillages conservent d'abord un rôle considérable dans les premières compositions des artistes arabes, pendant qu'à côté d'eux l'élément polygonal se complique sans occuper encore le premier rang; et si grande est même alors la ressemblance du style des deux écoles, que telle œuvre des Fatimites pourrait être classée comme œuvre copte, n'était l'absence de la croix.

A considérer ces monuments, on reconnaît de suite en eux les caractères d'une époque transitoire; époque incertaine et qui cherche sa voie, entre un passé qu'elle dépouille, et l'expression insatisfaite de ses aspirations. Or, ce passé que cherche à dépouiller l'art des premières dynasties musulmanes, ce sont ces panneaux faits d'enroulements, de rosaces, de méandres et d'entrelacs : et l'expression de ses aspirations secrètes, ces essais de combinaisons polygonales auxquels il s'applique, inhabile qu'il est à se jouer avec les fractions d'angle dont la somme doit être égale à deux angles droits. Pourtant, vers la fin du règne des Fatimites cette tendance se dégage, se dessine et s'affirme : les rosaces se changent en polygones sphériques, dont les courbes vont sans cesse s'aplatissant; puis, le rayon de tous les arcs s'allonge encore, jusqu'à ce que l'artiste ayant enfin vaincu la difficulté des combinaisons multiples de fractions d'angles touche à cet idéal qu'il entrevoyait aux temps coptes dans ces réseaux de carrés, de cercles et de losanges, au centre desquels il étalait la croix.

Cette révolution accomplie, l'avenir de l'art oriental appartient aux polygonistes et l'arabesque ne sert plus guère qu'à orner quel-



STÈLE FUNÉRAIRE; ASSEMBLAGE DE CERCLE.

(Musée égyptien du Caire.)

ques motifs principaux. Seules, les miniatures destinées à illustrer les korans en conservent la finesse et la fière allure, finesse et allure empruntées par elles aux lettres ornées et aux encadrements des vieux manuscrits religieux.

Au résumé, l'art copte est avant tout un art de tendances qui n'a pas eu le temps de s'épurer et de s'idéaliser. Obligé de se reconquérir pour redevenir lui, il s'attarde aux difficultés de la route, et son seul rôle dans l'histoire de l'art est d'être le lien qui rattache l'art des Kalifes à l'art de l'antiquité. Art pauvre, maladroit et chétif, il est resté impuissant à atteindre au fini de la facture, et l'on s'est éloigné de lui, sans même se demander la raison de cette maladresse et de cette pauvreté, pourquoi certaines formes ont suffi à soulever ses répugnances, pourquoi certaines combinaisons de lignes ont eu le don de le captiver, pourquoi ses retours continuels vers les motifs du style antique, pourquoi sa persistance à s'éloigner des arts d'imitation.

Cette raison en est surtout que l'Égypte qui, de toute antiquité, s'était complue à cet état d'âme que la théologie a nommé « la délection morose », traverse en devenant chrétienne une crise d'une extraordinaire intensité. Elle s'attache alors davantage aux impressions abstraites qu'exhalent les combinaisons architecturales et les assemblages de formes symétriques; l'aspect réel des choses lui est de plus en plus indifférent et peu à peu ainsi un style se forme, style incomplet, style embryonnaire, style barbare si l'on veut, mais qui, cependant, constitue une manière, une manifestation, une étape, sinon de l'art, du moins de l'histoire de l'art.

Qui pourrait même affirmer que cet art obscur n'influença en rien l'art de l'Occident chrétien? Certains détails des monuments byzantins de l'Italie orientale rappellent d'une manière frappante certaines formes propres à l'art de l'Égypte chrétienne. Les lions qui soutiennent les colonnes du porche du dôme de Palerme ou de San-Zeno de Vérone, ressemblent singulièrement aux lions coptes, tant par la pose que par le détail du modelé. Les façades de San-Frediano à Lucques ou de Saint-Cyriaque à Ancône ont un étrange air de famille avec les façades des églises coptes des ix^e et x^e siècles que nous montrent les stèles d'Erment. Les détails architectoniques de plusieurs autres églises de cette région qui va de Ravenne à Ancône sont de point en point identiques à certains détails de l'ordonnance de l'*Église suspendue* et du *Dier Abou Sergah* (Sainte Serge) au Vieux Caire ou de l'église de Naggadah en Haute-Égypte; et, ce

qui ajoute à l'importance de cette coïncidence, c'est que jusqu'ici ces combinaisons étaient considérées comme appartenant en propre à la vieille architecture italienne. Sur aucun des monuments byzantins de



STÈLE FUNÉRAIRE; ASSEMBLAGE DE CARRÉS.

(Musée égyptien du Caire.)

Grèce ou d'Asie Mineure ne s'en retrouve la trace. En faudrait-il conclure que l'Italie byzantine les ait empruntées à l'Égypte copte? La chose en elle-même n'est pas impossible. Jusqu'aux derniers jours de l'empire d'Orient les petites républiques gréco-italiennes se trouvèrent en rapports constants avec l'Égypte. Leurs vaisseaux sans

cesse en croisière sur les côtes du Levant venaient régulièrement faire relâche à Alexandrie et les compétitions politiques et religieuses qui faisaient alors de cette ville le foyer de toutes les intrigues y attiraient les diplomates et les théologiens les plus influents. Certains sanctuaires ne pouvaient manquer d'éveiller la curiosité pieuse des étrangers ainsi amenés par l'une ou l'autre de ces causes. Au *Dier Abou Sergah* l'on montre encore aujourd'hui au visiteur la crypte, où



DALLE COPTE; ASSEMBLAGE DE LOSANGES.

(Musée égyptien du Caire.)

la légende veut que la Vierge et saint Joseph se soient reposés pendant leur fuite à travers l'Égypte. Ces pèlerins qu'animait la plus ardente foi, songèrent-ils à reproduire le décor du sanctuaire que leur piété leur faisait voir comme entouré d'une grâce divine? Peut-être; car, c'est un symbole, en effet, que toute la façade de ces églises : les ceps de vigne qui rampent sur leur portail ne sont là, que pour symboliser le sang du Christ, et les deux rosaces que l'on voit au haut du monument, son corps. Mais, en l'état actuel de la question, il serait téméraire d'émettre une opinion trop absolue; tout ce que l'on peut faire est de réunir le plus grand nombre possible de documents et de les soumettre à un minutieux examen critique.

Encore une fois, ce qui rend surtout la période copte intéressante

est avant tout de constituer le lien qui rattache l'art antique à l'art des Kalifes; de faire que par un singulier effet de l'immuabilité des instincts de la race égyptienne, l'art musulman procède de l'art chrétien le plus exalté; de réunir en elles les dernières tendances plastiques de l'art grec, les derniers essais de l'art conventionnel de l'Égypte et les premières combinaisons polygonales; de faire, enfin, que l'art sorti de l'Égypte pour aller exprimer la foi de tout le vieux monde, passant d'Assyrie en Grèce, de la Grèce à Rome, revienne de Rome à Constantinople et de Constantinople à son berceau, pour y mourir, — et y revivre sous une forme nouvelle.

AL. GAYET.



CORRESPONDANCE D'ITALIE

LA RÉORGANISATION DES MUSÉES FLORENTINS

(DEUXIÈME ARTICLE¹.)

II. — LE MUSÉE DE SANTA-MARIA DEL FIORE



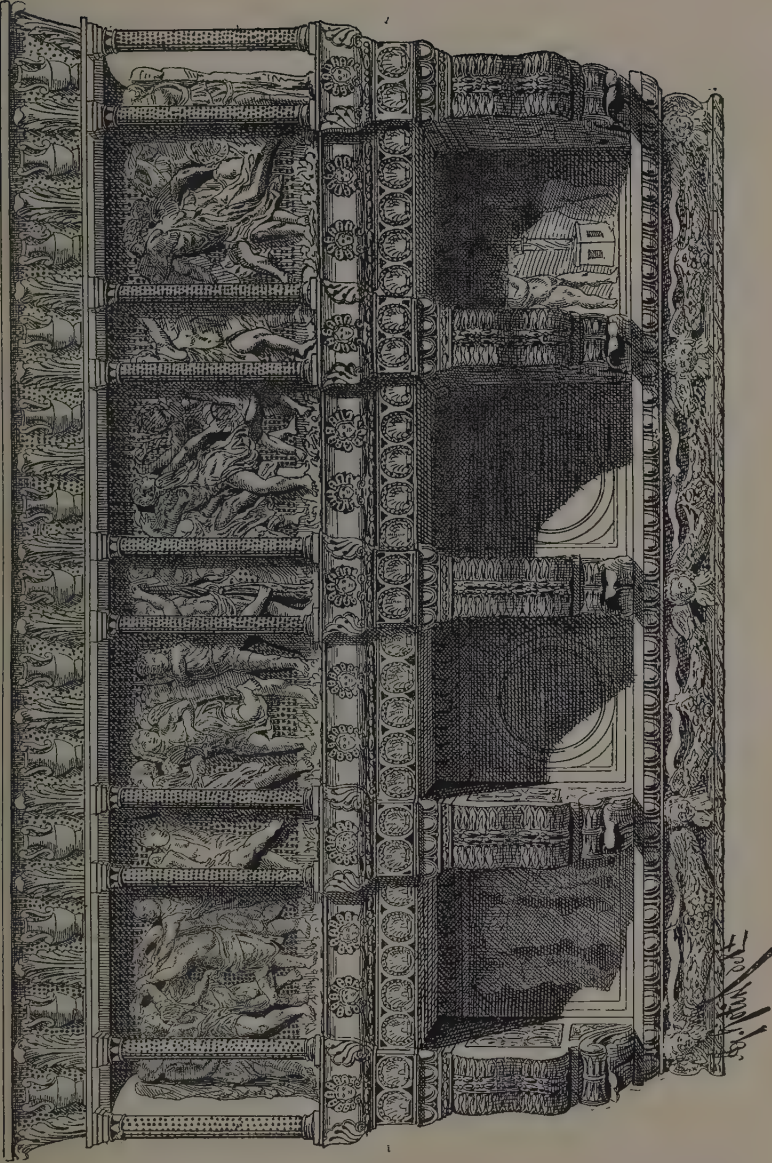
L'OEUVRE du Dôme se composait autrefois d'une salle médiocrement éclairée, où un vieux gardien vous montrait le fameux autel d'argent du baptistère et les anciens projets pour la façade de la cathédrale; le reste formait un parfait désordre où il était malaisé de se reconnaître. Maintenant que l'administration de M. del Moro a été substituée, ou pour mieux dire juxtaposée à celle des chanoines, c'est un petit musée d'organisation excellente, où les moindres reliques d'art, dûment étiquetées et cataloguées, se présentent sous l'aspect le plus agréable. Nous allons le parcourir, en nous arrêtant aux bons endroits.

Le bâtiment de l'OEuvre est situé derrière le chœur de la cathédrale. Une cour, décorée de cartouches et d'inscriptions anciennes, introduit dans le vestibule, qui renferme le buste de Brunelleschi, par Andrea Cavalcanti, et deux lunettes de terre cuite, dont l'une, représentant Dieu le Père entre deux anges, dans le style de Baldovinetti, est classée par MM. Cavallucci et Molinier comme œuvre de Luca della Robbia.

Une salle de rez-de-chaussée, ou plutôt un second vestibule, réunit de nombreux fragments sculptés, morceaux antiques sans intérêt, chapiteaux, colonnettes et frises provenant du Dôme et du Campanile, inscriptions sépulcrales prises aux degrés de l'ancienne façade. Mais il y a là une œuvre de premier ordre, une statue de la Vierge avec l'Enfant, d'école pisane du ^{xiv}^e siècle, qui, selon la tradition, était placée, dans la façade primitive, au tympan de la porte majeure. Elle est charmante, cette Vierge, dont les proportions et l'attitude ont été calculées pour l'emplacement qu'elle devait occuper; l'Enfant Jésus, qu'elle soulève de ses bras pour le présenter au peuple de Florence, ébauche un geste de bénédiction si candide et si sérieux!

Le long de l'escalier, voici d'abord un important morceau décoratif, provenant de la porte de Santa Reparata, par Arnolfo del Cambio, une architrave et un tympan rehaussés de mosaïque dans le style des Cosmas. Puis une dizaine de bustes

1. Voir *Gazette*, 3^e période, t. VII, p. 306.



CANTORIA DE DONATELLO (MUSÉE DE SANTA-MARIA DEL FIORE, A FLORENCE.)

ou de têtes d'époques diverses : la tête d'une statue de l'Abondance, dans le goût d'Andrea Pisano; deux têtes d'apôtres, provenant peut-être des statues de la façade (nous en avons deux au Louvre), et des bustes de personnages romains, de ces imitations de l'antique qui furent si nombreuses au xvi^e siècle. Enfin vingt-quatre bas-reliefs représentant des saints et des prophètes, par Baccio Bandinelli et Giovanni dell' Opera, toute une moitié du chœur de la cathédrale, supprimée en 1842 pour faire place à un vitrage.

Nous entrons dans une admirable salle éclairée de haut, et couverte d'une toiture à charpente visible. C'est là, faisant face l'une à l'autre, que l'on a fixé aux murs les deux tribunes d'orgue, enfin reconstituées, de Luca della Robbia et de Donatello. Elles ont toute une histoire, ces tribunes dont les bas-reliefs d'enfants chantant et jouant d'instruments de musique sont photographiés à tous les coins de Florence. En 1431, l'Œuvre du Dôme allouait à Luca di Simone di Marco della Robbia le travail d'une *cantoria* ou tribune d'orgue; en 1434, elle allouait à Donato di Niccolo di Betto Bardi (Donatello) le travail d'une seconde *cantoria*, ces deux tribunes devant être placées sur les portes des deux sacristies du Dôme¹. La commande fut exécutée fidèlement par les deux artistes, et les tribunes, installées à l'endroit désigné, y demeurèrent jusqu'en 1688. Cette année-là, nous apprend M. del Moro dans son excellent Catalogue, à l'occasion du mariage du prince Ferdinand avec Violante Béatrice de Bavière, les *cantorie* furent jugées insuffisantes; on enleva les bas-reliefs avec leur encadrement architectural, et l'on appuya sur les consoles restantes deux tribunes de bois plus vastes. Puis, en 1848, on enleva également ces consoles de marbre et les *cantorie* de bois pour faire place

1. M. del Moro, dans son Catalogue du Musée de Santa-Maria del Fiore, publie pour la première fois, d'après l'Archive du Dôme, deux documents relatifs à ces commandes, qu'il peut être utile de reproduire ici :

« 20 marzo 1438. Deliberaverunt quod provisor Opere scribat ad librum! Opere in creditorem de Opere Lucam Simonis Marci della Robbia pro infrascriptis quantitibus pecunie videlicet :

« Pro quinque becchatellis cum cimasiis pergami de marmore facti in Ecclesia maiori a l rationem florenorum auri decemsettem sold. quattuor et denariorum duorum ad aurum pro quolibet becchatello cum cimasia ;

« Et ad rationem florenorum quadraginta quinque sold. quattuordecim et denario- rum trium ad aurum pro otto membris accanalatis et basis et capitellis in totum ;

« Et ad rationem florenorum auri quattuor soldorum trium et denariorum quattuor pro una cornice grossa cum litteris et cum dentellis in totum brachiorum quattuor- decim et unius sexti alterius brachii pro quolibet brachio ;

« Et ad rationem florenorum auri quattuor pro una cornice grossa sine dentellis alinguazzata brachiorum quattuordecim et quattuor quintorum brachii, pro quolibet brachio ;

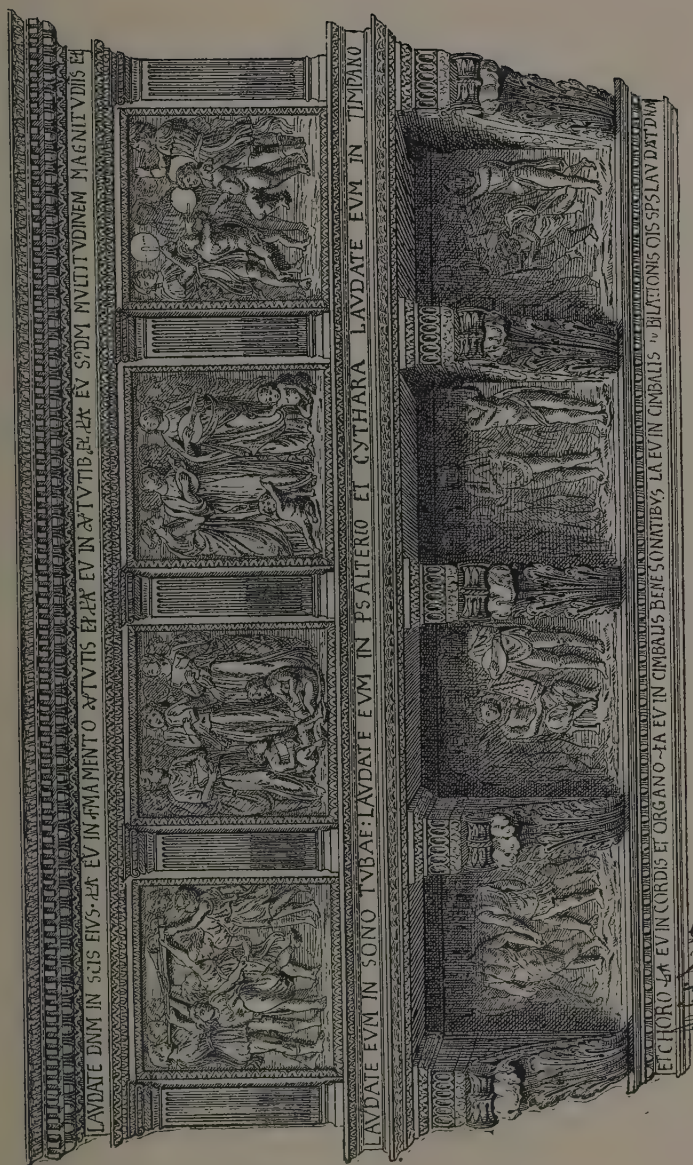
« Et ad rationem librarum quattuor unius fregi cum litteris brachiorum novem et unius tertii brachii pro quolibet brachio ;

« Et ad rationem librarum trium et sold. decem pro una cornice que vadit (*inter becchatellos*) in totum brachiorum sex et unius quarti alterius brachii pro quolibet brachio ;

« Et ad rationem soldorum decemsettem pro una correggina marmoris albi brachio- rum duodecim, pro quolibet brachio ;

« Et in totum florenorum ducentorum sexaginta sex et sold. otto ad aurum. »

« 12 ottobre 1439. Deliberaverunt quod compestetur Donato Betti Bardi intagliatori, libras 300 bronzi pro quadam texta que debet fieri in perghamo per eum facto ex parte posteriori in quadam bucha sive foramine subtus dictum perghamum, prout est una alia texta. »



CANTORIA DE LUCA DELLA ROBBIA MUSÉE DE SANTA-MARIA DEL FIORE A FLORENCE.

aux médiocres tribunes de pierre qui subsistent aujourd'hui. Cependant, en 1822, l'on plaçait les bas-reliefs de Donatello et de Luca della Robbia dans la Galerie des Offices, d'où ils passaient au Musée du Bargello; les parties architectoniques des deux œuvres, oubliées jusqu'en 1867 dans les magasins de l'Opera del Duomo, y étaient retrouvées par l'architecte De Fabris, et déposées également au Musée National. C'est là que nous avons admiré ces glorieux fragments, posés au long des murailles de la grande salle aujourd'hui consacrée à Donatello, et si bien à la portée des yeux et de la main qu'on en pouvait scruter les moindres finesses.

Cette exposition provisoire annonçait de grands dessins. « En 1883 (je cite les propres termes de M. del Moro), la Députation de l'OEuvre, sur la proposition des architectes de l'OEuvre, demandait au directeur des Galeries et Musées royaux la restitution des parties architectoniques aussi bien que des bas-reliefs... La commission permanente des Beaux-Arts, résidant à Rome, à qui le ministère soumettait la question, fut d'avis contraire à la réinstallation des tribunes dans le Dôme, et exprima l'opinion qu'il valait mieux les placer dans le grand salon du Musée national. Mais ni l'intérieur du Dôme ni le salon du Musée ne furent jugés par le public convenir à une bonne exposition des tribunes. La Députation eut alors l'idée de créer le nouveau Musée au double but de procurer aux tribunes un emplacement digne d'elles et d'y recueillir les nombreuses œuvres d'art qu'elle possédait. » Et c'est ainsi que l'on peut voir en bonne lumière, à une hauteur convenable, ces deux chefs-d'œuvre enfin recomposés et vraiment complets.

Maintenant qu'ils sont en face l'un de l'autre, on peut à meilleur droit qu'auparavant se poser l'éternelle question : auquel donner la préférence? Je demande la permission de traduire ici les prudentes paroles de notre vieux Vasari, dans sa Vie de Luca della Robbia. Il commence par la description de la première *cantoria*. Luca s'était proposé pour thème d'illustrer en bas-reliefs le psaume 150, qui célèbre les louanges du Seigneur : « *Laudate eum in sono tubæ : Laudate eum in psalterio et cythara, etc...* » ; et l'on peut lire, gravés en une longue frise au dessous des bas-reliefs, les versets qui les expliquent. « De cette œuvre, dit Vasari, Luca fit au soubassement, en quelques histoires, les chœurs de la musique qui chantent en divers modes; et il y mit tant d'étude et si bien lui réussit ce travail, que, encore qu'il soit élevé de terre de seize brasses, on découvre le gonflement de la gorge de qui chante, le battement des mains de qui régit la musique sur les épaules des enfants, et en somme diverses actions plaisantes que suscite la joie de la musique. Puis sur la corniche de cette œuvre Luca fit deux figures de métal dorées¹, à savoir deux anges nus, traités bien habilement, comme est l'œuvre entière, qui fut tenue pour chose rare : bien que Donatello, qui fit ensuite l'ornement de l'autre orgue qui est en face de celui-là, ait fait le sien avec beaucoup plus de jugement et de pratique que Luca n'avait fait, comme on dira en son lieu; parce qu'il traita cette œuvre presque toute en ébauche et sans la finir délicatement, en sorte qu'elle apparaît de loin beaucoup mieux, comme elle fait, que celle de Luca : laquelle, bien que faite avec bon dessein et diligence, fait néanmoins, avec sa délicatesse et son achèvement, que l'œil par la distance la perd et ne la découvre pas bien, comme on fait celle de Donato presque seulement ébauchée. A laquelle chose doivent avoir grande attention les artistes, parce

1. Elles sont aujourd'hui perdues.

que l'expérience fait connaître que toutes les choses qui se placent loin, qu'elles soient peintures ou sculptures ou toute autre œuvre semblable, ont plus de fierté et de force si elles sont une belle ébauche que si elles sont finies... »

Les remarques de Vasari, très valables sans doute lorsque les *cantorie* étaient logées dans le crépuscule de la cathédrale, perdent leur raison d'être dans la salle lumineuse de l'Opera del Duomo. Le charme minutieux de Luca, cette observation fidèle et fine des gestes et des visages, cette infinie délicatesse des mouvements enfantins, triomphe aisément de la fougue très vivante, mais un peu confuse de Donatello. Il faut ajouter que l'encadrement des bas-reliefs de Luca, d'un ensemble très simple et classique, contribue à faire valoir par son harmonie les panneaux en relief. Au contraire, l'architecture de Donatello semble lourde et heurtée. Sa danse d'enfants disparaît en partie derrière des balustres accouplés deux par deux et pailletés, ainsi que tout l'encadrement, d'une mosaïque d'or. La frise supérieure, ornée d'un décor de vases alternant avec des feuilles d'acanthé, sur ce même fond de mosaïque, est d'un effet médiocre. Le large soubassement et la frise inférieure sont plus agréables, avec leurs petits mascarons rehaussés d'émaux bleus ou verts, leurs coquilles de marbre et ces têtes d'anges que relie des cordons de fleurs et de fruits. Hors des grandes niches rondes que l'on aperçoit entre les consoles du centre, deux têtes de bronze, aujourd'hui perdues, devaient saillir en haut-relief. Peut-être les critiques à formuler doivent-elles être imputées à l'éclairage actuel plutôt qu'à une erreur du grand Donatello; car cet ensemble, très fouillé, ravivé de notes énergiques et colorées, qui détone et surprend en pleine lumière, paraît au contraire fort bien entendu pour attirer l'œil dans la demi-clarté du Dôme.

Avec les célèbres *cantorie*, l'œuvre d'art qui s'impose immédiatement à l'attention dans cette noble salle est le grand retable d'argent du baptistère, orné d'histoires de la vie de saint Jean-Baptiste. Cette merveille d'orfèvrerie est trop connue pour qu'il faille la décrire à nouveau, de même que la croix d'autel en argent, ornée de statuette, de bas-reliefs et d'émaux translucides, exécutée par Antonio Pollaiuolo et Betto di Francesco Betti; on trouvera dans le catalogue de M. del Morò les documents qui les concernent. Mais il reste encore à mentionner nombre de petits monuments curieux, dont plusieurs mériteraient une étude : ainsi ces deux tables de mosaïque byzantine, du XI^e siècle, où sont représentés les principaux faits de la vie du Christ et de la Vierge; ainsi plusieurs tableaux florentins, parmi lesquels une très jolie madone de Taddeo Gaddi. Le saint Zanobi en mosaïque incrustée de pierres fines, par Monte di Giovanni di Miniato (1405), la Vierge et l'Ange de l'Annonciation, deux statuette de Niccolò di Piero Lamberti, un exquis bas-relief, la Madone et l'Enfant entourés d'anges, par Agostino di Duccio, peuvent être admirés, même dans ce voisinage redoutable des grands sculpteurs et des grands orfèvres du XIV^e et du XV^e siècle.

Une dernière salle renferme les modèles et les projets dessinés pour la façade du Dôme, du XVI^e siècle jusqu'à nos jours, ainsi que des modèles de la coupole et des essais de décoration du tambour, la seule partie du Dôme qui demeure encore inachevée.

ANDRÉ PÉRATÉ.

(La fin prochainement.)

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

LES EXPOSITIONS D'ÉTÉ DE LA ROYAL ACADEMY ET DE LA NEW GALLERY. — LA VENTE LEYLAND. — LES PRÉRAPHÉLITES ET LES MAÎTRES ANCIENS AU GUILDHALL. — LES FLAMANDS DU XV^e ET DU XVI^e SIÈCLE AU BURLINGTON FINE ARTS CLUB. — LES VENTES DUDLEY ET MAGNIAC.



QUICONQUE s'est intéressé aux diverses et trop rares occasions où s'est manifestée chez nous la peinture anglaise, et, sans avoir eu le bonheur de voir les Expositions universelles de 1853 et de 1867, même de 1878, a encore dans les yeux l'impression vive que lui firent en 1889 les salles si claires et bien rangées, si nettement particulières et autonomes, si voulues d'aspect de nos voisins britanniques, ne passe pas le détroit sans une certaine émotion curieuse. Quelques tableaux ou dessins égarés çà et là dans nos Salons, ont réveillé de temps en temps ses souvenirs. Cette année encore, le chef incontesté de l'école préraphaélite moderne, M. Burne-Jones, exposait au Champ-de-Mars, à côté de belles têtes d'étude où l'on trouve en germe tout son rêve, une série d'illustrations ingénieuses pour *l'Enéide*, dont nous aurons prochainement le plaisir de montrer quelques-unes aux lecteurs de la *Gazette*. Il semble que, de nos jours surtout où l'on parle tant d'idéalisme, un voyage en Angleterre doive nous donner accès à la Terre promise, au pays bienheureux où s'épanouit librement la fleur des inspirations mystiques.

L'époque, d'ailleurs, est particulièrement favorable pour les curieux, à la recherche de joies artistiques en tout genre. La saison ici, comme on sait, dure plus tard qu'à Paris, et les Salons de Londres, des expositions diverses d'anciens ou de modernes, de grandes ventes attirent tour à tour l'attention. Tandis que les amazones cavalcadent dans Hyde-Park aussi nombreuses que l'herbe des champs, de jeunes miss esthètes, le crayon en main, nolent soigneusement à l'Academy d'aimables fadeurs qui leur plaisent. Les uns courent à Epsom parier sur des chevaux, les autres vont chez Christie pousser les tableaux en vente. C'est un sport comme un autre et où l'on se ruine. A l'Exposition du Guildhall, qui est toute démocratique et faite pour l'instruction des masses, les gens du peuple coudoient les grandes dames : on s'étouffe devant les œuvres anciennes d'Holman Hunt ou de Millais ; on se recueille devant Turner ou Reynolds. Au Burlington club, où sont



LE MIROIR DE VÉNUS, PAR M. HURNE-JONES.
(D'après une photographie de M. Fr. Hollyer.)

de précieux tableaux des maîtres flamands du ^{xv}^e et du commencement du ^{xvi}^e siècle, on est entre soi, on cause, on prend le thé. Le public, en ces exhibitions variées, est souvent aussi intéressant à étudier que la peinture; il la complète et l'explique.

La première impression éprouvée aux Salons de la Royal Academy et de la New Gallery, qui sont parmi les plus importants de Londres, et à distinguer nettement des entreprises plus ou moins commerciales qui fourmillent dans New-Bond-street et dans Piccadilly, est un peu désillusionnante. De méchantes langues nous disent, il est vrai, que l'art anglais n'est pas là. Mais alors où est-il? dans quel atelier? chez quel artiste? Nous ne les en croirons pas trop, et découvrirons peut-être, dans la masse des productions écœurantes et doucereuses, genre boîtes à bonbons, quelques œuvres clairsemées, quelques noms, dignes de mémoire.

En première ligne, il faut placer M. Watts. Bien qu'il ne soit représenté ici que par des tableaux relativement secondaires, tandis qu'au Guildhall sont de lui des chefs-d'œuvre, nous ne saurions passer indifférents devant les manifestations, quelles qu'elles soient, du plus poète peut-être et du plus lyrique des artistes anglais contemporains. Sa robuste vieillesse vaut son âge mûr pour la profondeur des pensées et la hauteur des vues. A peine la main parfois a-t-elle un peu de défaillance. C'est toujours cette exécution musicale et brillante, ces vibrations de tons chaudement colorés, que Fantin-Latour lui a empruntés, s'en faisant en France une originalité. Ce sont toujours ces sujets philosophiques et graves, où il met toute l'ardente conviction de son âme et un accent presque religieux. Si le petit tableau de la New Gallery qu'il intitule *A flot*, un Amour glissant à la surface des eaux, est, malgré le charme du coloris, d'assez médiocre envergure pour lui, en revanche, un beau et large portrait de Walter Crane, et surtout la grande toile, où il a chanté l'austère mélancolie de la mort (*Sic transit*), nous le montrent fidèle à ses inspirations d'autrefois. Rien de plus simple comme effet : un cadavre couché sur la dalle du tombeau, la tête fortement rejetée en arrière, qu'on devine, ainsi que les pieds et les bras saillants sous le linceul; à terre, amoncelés, tous les les accessoires qui symbolisent les joies et les triomphes de la vie; et, en haut, cette triste inscription, cette moralité, en caractères archaïques,

« WHAT I SPENT, I HAD!
WHAT I SAVED, I LOST!
WHAT I GAVE, I HAVE! »

Il y a en M. Watts du philosophe, et aussi du prédicant.

Sir Frederick Leighton, l'illustre président de la Royal Academy, est plutôt sculpteur que peintre. Il ne nous a jamais habitués au fondu des tons ni aux accords délicats; mais il aime l'antiquité, ce qui fait sa gloire. Songe-t-on à toute l'influence qu'a pu avoir sur l'école anglaise contemporaine la présence au British Museum des marbres du Parthénon et d'autres nombreux débris de la Grèce? Watts s'en est inspiré pour son système de draperies. Leighton en a vécu, exagérant en dureté tous les plis, traitant les plans par vastes masses, et les coloriant de tons entiers, violents, acides et cruels, un peu en barbare. Il est telle de ses toiles qui, pour le poli et la froideur de l'exécution, autant que pour la banalité aimable du

sujet, nous rappelle Bouguereau, mais un Bouguereau anglais très monté en couleur (*Bacchante, A la fontaine*). Où il se distingue de son rival français, c'est qu'avec plus de style il a parfois des idées. Ses *Morts ressuscitant de la mer* visent à la grandeur. Son *Jardin des Hespérides* surtout a la note brillante et colorée, l'aspect délicieux d'une féerie.

Quelques autres peintres nourris également de l'antiquité ne méritent pas de nous arrêter très longtemps : MM. Albert Moore, Poynter, même Alma-Tadema, le maître sans rival pour rendre en de petites scènes merveilleusement fouillées, avec marbres, bronzes, tous les accessoires connus, toutes les adresses de son pinceau dans la nature morte, la vie intime de la vieille Rome. Il est vrai qu'il en emprunte surtout les modèles à l'Angleterre. Conçoit-on la joie que procurent à une âme anglaise des sujets comme le *Baiser*, une jeune fille embrassant sa petite sœur qui revient du bain ; la *Salutation silencieuse*, un jeune homme qui vient déposer des roses sur les genoux de sa fiancée endormie ? Cela jette dans de vagues extases, dans de touchantes rêveries.

Le genre est la plaie de l'école anglaise ; il en gâte tout. Le préraphaélite d'autrefois, sir John Everett Millais, s'y est perdu, et ses envois de cette année ne le relèveront guère à nos yeux. La *Petite fleur bleue de véronique*, la *Douce Emma Moreland* sont des figures sentimentales dans le genre des *Bubbles*, le fameux Pears'soap partout affiché sur les murs de Londres. Il serait impossible du reste de citer tous ceux qui le suivent dans les voies de l'émotion facile, qui s'égarent avec lui dans la mondanité. Seul, M. Leslie nous charme par un sentiment bien anglais, autant que par la grâce de l'arrangement et la douceur relative des teintes, dans l'unique tableau qu'il expose à l'Academy, voué comme toujours aux jeunes filles, la *Reine des roses*. La peinture d'histoire, qui vit à peine ici comme une dépendance de la peinture de genre, n'est représentée que par MM. Orchardson et Pettie, tous deux amis des tonalités rousses, des huiles un peu rances, où semble s'être déposée l'essence des vieux tableaux. On sent en eux les élèves dociles de Gainsborough et de Reynolds. Le *Napoléon à Saint-Hélène*, de M. Orchardson, en train de dicter le récit de ses campagnes au comte Las Cases, et qui se promène, agité comme un lion en cage, dans sa petite chambre, n'est pas dénué de tout intérêt historique, le *Prince Charles* de M. Pettie également ; mais la peinture y est si travaillée et recuite, que la forme fait presque oublier le fond.

Incomparablement supérieurs à tous ces artistes, au moins comme tendances, sont quelques peintres, jeunes pour la plupart, qui, sans se rattacher directement à Watts ou à Burne-Jones, manifestent pourtant nettement l'intention de rester dans le rêve. La *Circé invidiosa* de M. Waterhouse, debout sur un dragon ailé de nageoires, à la surface des eaux, versant d'un vase la liqueur magique qui empoisonne et verdit la mer autour d'elle, est d'une invention curieuse. Moins originale peut-être, la *Mater triumphalis* de Mrs Swinnerton, à la New Gallery, une femme nue aux chairs ambrées qui s'étire, couronne d'or à ses pieds, devant la mer au bleu profond, sorte de Vénus marine, de Beauté reine portant dans ses flancs le monde, a du moins ferme allure et grand style. L'*Orphée* de M. Solomon, enfin, quoique plus mêlé de formule académique, montre beaucoup d'ingénuité et de grâce dans le renouvellement de l'antique légende.

Le courage nous manque pour étudier les innombrables portraits de l'un et l'autre Salon. Est-ce le genre qui a faibli ? Sont-ce nos impressions qui on

changé ? Nous ne retrouvons pas l'émotion particulière éprouvée devant quelques-uns de ceux qui figuraient à l'Exposition universelle de 1889. Il est vrai qu'ils étaient moins nombreux et plus choisis. Des images toujours les mêmes, qui veulent être expressives, sentimentales, atteindre à la profondeur : voilà ce qu'on rencontre dans l'art, d'ailleurs énergique et puissant du professeur Herkomer, délicat et un peu frêle de MM. Oulless et Luke Fildes. Or, si l'air inspiré ne messied pas à un Gladstone ou à un cardinal Manning, il ne faudrait pas le prodiguer au dernier des bourgeois. C'est le défaut de beaucoup de ces portraits : rarement, ils sont simples ; volontiers, ils dépassent la mesure et aboutissent à la tête d'expression. La distinction, l'élégance et une simplicité relative recommandent ceux de M. Shannon, à la New Gallery. On mettra hors de pair l'excellent *portrait de M. Pettie* dans son atelier, en train de peindre, par M. Cope ; celui de S. R. Platt, *esq.* représenté sur le vaisseau même qu'il commande ou dirige, dans une belle tonalité de plein air, par M. Gregory ; et enfin la charmante fantaisie, le délicieux portrait de petite fille, avec des baies rouges dans les cheveux et un sceptre de roseau, devant un fond de tapisserie fleurdelisée, que M. Gotch appelle *Ma couronne et mon sceptre*. Si l'harmonie vous en étonne, regardez autour de vous : ces roses saumonées et toute cette gamme de jaunes, paille, orangé, verdâtre, vous les retrouverez dans la toilette des femmes, comme aux devantures de Liberty.

Le paysage ici, autant et même plus que le portrait, est chose de sentiment. Le beau tableau de M. Leader, *Sur le soir il y aura de la lumière*, que nous avons pris en 1889 pour une exception, ne faisait qu'exprimer supérieurement une des recherches les plus habituelles à la race. On aime la poésie dans la nature ; les titres ont toujours un peu l'air d'effusions. Oserait-on chez nous, sans crainte du ridicule (il est vrai qu'il s'agit de la fille d'un illustre maître, miss Alma-Tadema), exposer une simple toile toute bleue, un plein ciel, avec de légers nuages blancs, et accompagner cela d'un vers de poète : *Air ! air ! blue air and withe !* ? L'idée n'en viendrait même pas. Mais il faut si peu de chose en ce pays pour faire vibrer les âmes. C'est le spectateur qui doit compléter le tableau. Peut-être est-ce trop souvent le cas dans les paysages de l'Academy et de la New Gallery. MM. Leader, Millais, Peter Graham, Mac Whirter, East, David Murray, malgré leur grand talent, n'ont envoyé cette année aucune œuvre qui compte. Il faut se consoler comme on peut devant quelques petites notes fines, délicates, enveloppées, de MM. Hodgson, Pickering, Parton, Glendening, Anderson Hague, Parsons, et surtout admirer le chef-d'œuvre de M. Davis, inspiré, conçu, rêvé sur notre sol, mais si purement anglais d'harmonie et d'éclat, avec ses terrains brunâtres aux tonalités chaudes, déjà dans la nuit, et son ciel tragique tout voilé de nuages d'argent, en longues traînées coupées comme des sillons. C'est la poésie même de la lumière (*Nuit qui approche — Camp de César, Pas-de-Calais*).

Un accent âcre, énergique, violent, comme le souffle salé et rude de la brise, comme l'odeur des goémons, qui monte un peu à la gorge, mais aussi qui réconforte et vivifie : tel est le caractère presque constant des marines anglaises. Elles ne sont pas comme les nôtres faites par des dilettantes, des citadins de passage : on y sent un amour intime et profond. Il semble que l'instinct de toute une race se réveille, dès qu'ils sont en présence de cet élément, où leur pays est comme un navire à l'ancre et qui forme autour d'eux une barrière et un rempart. Cette eau

que leurs ancêtres, commerçants ou corsaires, ont battue en tout sens, ils en connaissent la beauté, la force, l'éternelle et mystérieuse agitation; ils ne se contentent pas d'en goûter de loin les bleus ou les verts intenses, ils y vivent. C'est ce qui fait le grand charme des marines de M. Henry Moore par exemple, à l'Academy (*Temps parfait pour la course*), ou à la New Gallery (*Barque, mer et vent*), rappelant le fameux titre de Turner, *Pluie, vapeur et vitesse*. La mer en est presque le seul personnage. On les devine faites, ou du moins senties au large, dans la vie même du flot. Il ne manque pas autour de lui de vaillants artistes, dont quelques-uns le valent, pour rendre la mer et le peuple des côtes, ou les grands fleuves puissants et larges comme des ports. Depuis le vieux Hook, qui fut un précurseur, jusqu'à Colin Hunter, Vicat Cole, les deux Wyllie, John Brett, John R. Reid, Napier Hemy, Allan J. Hook, il n'y aurait qu'à louer.

En somme, de l'extrême fadeur à la brutalité, du sucre au poivre rouge, des têtes de Keepsake à ses vigoureuses marines, l'art anglais va incertain, capable des plus exquises délicatesses dans l'émotion et le rêve, et aussi des plus rudes crudités, saupoudrant tout de sentiment un peu à tort et à travers, à peine entamé depuis cinquante ans dans ses convictions intimes et sa robuste personnalité.

Quelques notes prises récemment devant certains des plus illustres représentants de l'école idéaliste, mystique ou préraphaélite, comme on voudra l'appeler, qui manque un peu aux Salons de Londres et nous fait entrevoir pourtant la peinture anglaise dans ses tendances les plus élevées, vont nous permettre de compléter, s'il y a lieu, ou de rectifier ces impressions.

La dispersion de la collection Leyland a été pour les curieux de préraphaélisme un véritable événement. Ami ancien de Rossetti, ayant vécu dans son intimité et connu par lui la plupart de ceux qui, de près ou de loin, se rattachèrent au mouvement de rénovation de l'art en Angleterre, Frederick Leyland fut un homme de goût et un amateur raffiné. Sa maison de Princes's gate, dont il ouvrait si hospitalièrement la porte, était une merveille d'arrangement et de décoration intérieure. La salle à manger surtout était célèbre, avec ses boiseries japonaises, ses porcelaines étagées, et ses curieux panneaux décoratifs de Whistler, ornés de grands paons en lignes d'or dans le style du Nippon. Des tableaux anciens ou modernes, pour la plupart de choix, semés un peu partout, faisant partie intime de l'ameublement, formant une sorte d'accompagnement délicat aux choses usuelles de la vie, ajoutaient au charme de cette demeure d'élite. La vente qui a suivi la mort du propriétaire, le 28 mai de cette année, a éparpillé en d'autres mains les trésors réunis avec tant d'amour.

En dehors de quelques intéressants Italiens, dont le plus rare et le plus considérable était la série légendaire, en quatre panneaux, de l'histoire de Nastagio degli Onesti, d'après le Décaméron de Boccace, mentionnés dans Vasari comme l'œuvre de Botticelli, et qui sont au moins de son atelier, sinon entièrement de sa main, — œuvre pleine d'imagination et de grâce, exécutée pour la famille Pucci de Florence, à l'occasion d'un mariage, en 1487, — la collection Leyland nous offrait surtout une suite incomparable de tableaux des maîtres modernes. Rossetti et son école, ses amis, ceux qui subirent son influence, depuis les plus illustres jusqu'aux plus oubliés, étaient là représentés par des pièces nombreuses, quelques-unes admirables.

Étrange et curieux esprit que celui de Dante-Gabriel Rossetti. Dans le groupe des *Pre-Raphaelite Brothers*, c'est lui peut-être qui eut le plus d'action, au moins la plus forte et la plus durable, qui fut au plus haut point le maître, et pourtant il manquait absolument de cette précision, de cette rigueur scientifique, qui font généralement la portée d'un enseignement. Capricieux dans son art comme dans sa vie, et sous des formules absolues cachant toute l'indécision et le vague du rêve, il fut surtout poète, avant même d'être théoricien, et c'est par là qu'il enchantait les âmes. Ni Holman Hunt ni Millais, pourtant plus peintres que lui, mais aussi plus terre à terre, plus épris des réalités visibles, n'ont exercé pareille fascination. Cet Italien trempé de brume anglaise, ce quattroccentiste raffiné et subtil, dans lequel s'unissait à la langueur de sa race, au mysticisme et à la préciosité d'autrefois, l'amour des choses vaporeuses et flottantes, un peu obscures, particulières à la poésie du sol où il vivait, a excité par ses élans, ses effusions lyriques, son idéalisme qui n'était pas sans manière, le culte d'une sorte de petite église. La forme souvent ne vaut pas le fond, au moins dans sa peinture. Mais ce besoin de sentimentalité, que nous avons constaté dans l'art anglais et qui risquait de se perdre, de s'égarer, en s'attachant à des sujets inférieurs, plus que tout autre il l'a ramené dans sa voie la plus haute, vers le monde des idées supra-sensibles et éternelles. C'est ce qu'il importe de se rappeler pour apprécier sans injustice les dix ou douze tableaux de lui que possédait M. Leyland, depuis la *Coupe d'amour* (1867), *Proserpine* (1874) ou la célèbre *Damoiselle édue* (*The blessed Damsel*), jusqu'à la *Mnemosyne* (1880) ou *Pia de' Tolomei* (1881) : figures à mi-corps généralement, vouées comme la *Beata Beatrix* de la National Gallery à l'adoration de la femme, et où revient perpétuellement le même type aimé à grands cheveux bouffants, imité des Vénitiens, de Palma surtout, en même temps qu'inspiré, nous dit-on, par ses divers amours. A les voir, on les prendrait pour de simples motifs d'étude, des académies en leur genre. Une certaine recherche d'intensité dans l'expression, tout au plus, les caractérise et les distingue, ou un de ces accessoires mystérieux, souvent inconnus sur notre planète, dans lesquels il entendait concentrer ses intentions. Ces refrains toujours les mêmes, ces préludes de harpe nous touchent peu; mais il faut songer qu'ils ont eu leur écho en quelques âmes et leur ont paru l'appel même d'en haut. Au moins à titre de précurseur, Rossetti mérite une place à part dans l'histoire de la peinture anglaise au XIX^e siècle.

Autour de Rossetti figuraient, dans la collection Leyland, un certain nombre d'œuvres de maîtres rares et peu connus, Madox Brown, Windus, Sandys, qui adhèrent plus ou moins aux doctrines préraphaélites, mais sans jamais occuper dans l'école un rang de premier ordre. On y trouvait également le fameux tableau de Millais, la *Veille de sainte Agnès*, envoyé chez nous à l'Exposition universelle de 1867. Mais on oublie tout, fût-ce même Rossetti ou Millais, devant les peintures ingénieuses, délicates autant que pittoresques, de celui qui est pour nous aujourd'hui comme le représentant par excellence et la fleur dernière du préraphaélisme, M. Burne-Jones. Rarement on aura vu de lui un pareil choix de chefs-d'œuvre. *Merlin et Viviane*, le *Miroir de Vénus*, *Cupidon et Psyché* parmi les tableaux, les six panneaux décoratifs des *Saisons* ou du *Jour* et de la *Nuit*, le *Vin de Circé*, *Phyllis et Demophon* parmi les aquarelles, le montraient dans toute la perfection de son talent très étudié, très voulu, mais aussi fin et souple que parfumé de poésie. Sorti de Rossetti en ses premières œuvres, ayant goûté par lui

aux maîtres vénitiens et cherché d'abord la grâce un peu molle et brillante, l'éclat et la chaleur du ton, le superficiel mirage des coloristes, M. Burne-Jones s'est adressé depuis à des modèles plus serrés ou plus graves, et, s'arrêtant longuement devant les délicieuses créations d'un Botticelli, s'élevant peu à peu jusqu'à l'austère et incisive fermeté d'un Mantegna, mêlant toutes les influences, les combinant, les transformant pour s'en faire un style, a demandé surtout à la précision des lignes le secret de l'éternelle beauté. Si sa première manière est à peine représentée ici, tout au plus par *Cupidon et Psyché*, œuvre encore incertaine, hésitante et troublée (1867), en revanche on le suit, on l'admire dans toutes les périodes de la seconde. Quoi de plus nettement buriné, par exemple, que ce *Vin de Circé*, exposé à la Royal Academy en 1869, et dont la *Gazette* prépare en ce moment l'eau-forte ! Et quelle merveilleuse harmonie de tons adroitement combinés, dans une gamme unique de jaunes et de noirs ! Tout est étudié et même un peu tendu dans cette peinture ; tout conspire à charmer l'œil, en inquiétant l'esprit : le corps souplement incliné de la magicienne serrée dans sa robe couleur de soleil, le bras droit en avant, attentive, dosant goutte à goutte le poison qu'elle verse dans un grand vase d'or placé parmi les fleurs de tournesol, près de la table du festin ; l'expression froidement résolue et cruelle de son visage ; les deux panthères noires favorites qui glissent vers elle à pas sourds, quêtant une caresse ; le trône luisant de marbre aux griffons accroupis qu'elle vient de quitter, entre un oranger chargé de fruits et un trépid qui fume, tandis qu'au fond, entre des tentures safranées, s'étend la ligne verdâtre de la mer, où les vaisseaux d'Ulysse arrivent à pleines voiles. C'est tout un poème arrêté, concis, nerveux, un drame en raccourci. On retrouve perpétuellement chez M. Burne-Jones cet art de concentrer l'émotion. La charmante et poétique légende de *Phyllis et Demophon*, les allégories des *Saisons*, du *Jour* et de la *Nuit* (1870) l'ont aussi heureusement inspiré dans le genre gracieux et tendre. C'est à ce mode qu'appartient également le *Miroir de Vénus*, un de ses plus importants tableaux, datant de 1875, et dont la reproduction accompagne ces lignes. Cela nous dispensera de le décrire. Contentons-nous de relever l'harmonieux arrangement de toutes ces femmes penchées, se mirant dans l'eau pure d'un étang semé de myosotis, groupées autour de Vénus, qui seule est debout, impassible, sûre de sa beauté. L'ingénieuse variété des attitudes, et, sous les souvenirs de Botticelli, la grâce tout anglaise du type ; la grandeur simple du paysage, à collines rocheuses aboutissant au fond à la mer ; l'éclat monté du ton surtout, le brillant des teintes multicolores hardiment contrastées font de ce tableau une merveille. Enfin *Merlin et Viviane* (1874) nous le montre de nouveau dramatique et vibrant. L'œuvre, qui a paru chez nous à l'Exposition universelle de 1878, qui a même été gravée, est trop connue pour qu'il soit utile d'y insister. Elle est des plus caractéristiques et de celles qui resteront, qui enseigneront l'amour du maître aux âges à venir. Poète et conteur plutôt que philosophe, ne vivant pas perpétuellement, comme Watts, dans le monde de l'abstraction, des idées pures et du symbole, épris du détail pittoresque, et, dans la sobriété relative de sa forme, très sensible aux accessoires, à l'arabesque ornementale, M. Burne-Jones a fait des vieilles légendes son domaine ; il les comprend, il les aime, il en rend le subtil et délicat parfum. Sous la précision et la fermeté de l'exécution subsiste le vague caressant du rêve. Mystérieux dans ses formules comme dans son art, il a des raffinements de pinceau, des dessous

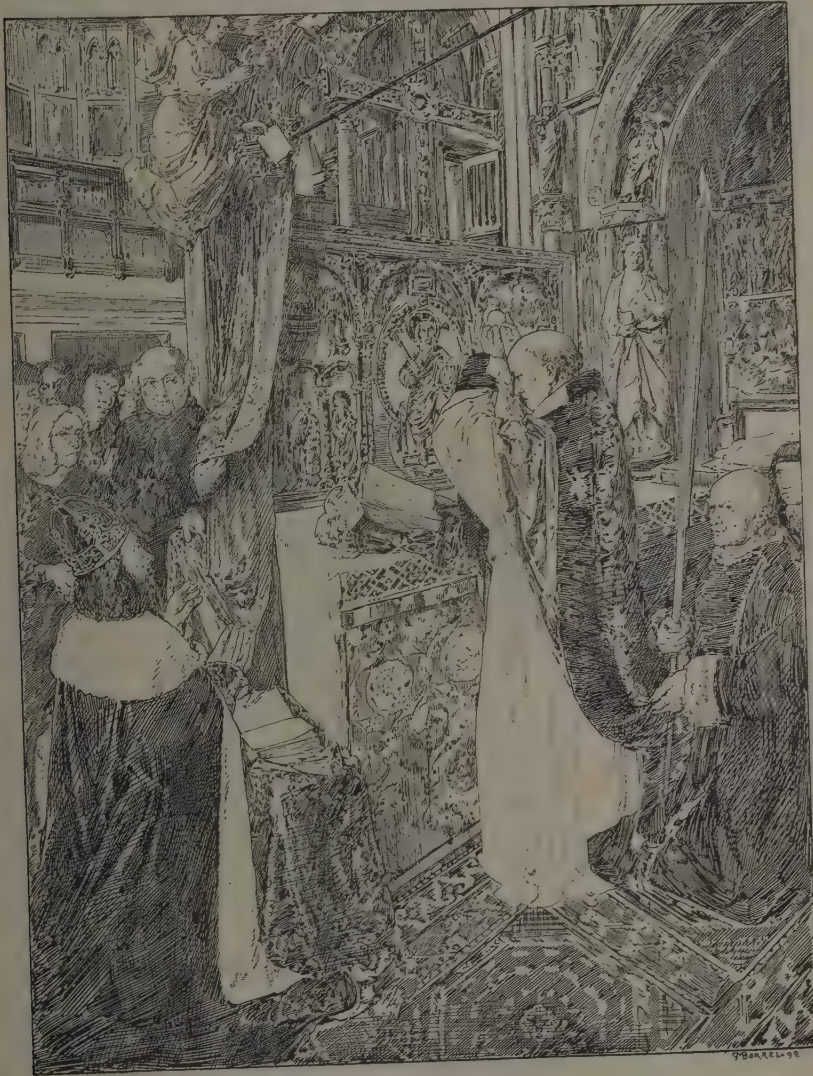
mêlangés d'or qui transparaissent aux lumières, des empâtements, des grattages. Ses aquarelles ressemblent à des tableaux, autant par les dimensions que par le faire. Je ne vois chez nous qu'un artiste à lui comparer. Malgré les différences qui les séparent, il y a entre lui et M. Gustave Moreau parenté d'intelligence et de talent.

A l'exposition organisée en pleine Cité, dans les bâtiments du Guildhall, par la Corporation de Londres, pour faire connaître au peuple les chefs-d'œuvre de l'art ancien et moderne conservés dans les galeries particulières, nous retrouvons la plupart des artistes que nous venons d'étudier. On nous dispensera donc de nous y arrêter longuement. C'est une curieuse institution que celle de ces expositions gratuites, ouvertes à tous, de cette fleur d'art épanouie au milieu de la turbulence affairée d'un quartier populaire. L'essai ne date pas de loin, d'ailleurs : c'est en 1890 qu'a été tentée la première exposition de ce genre. Elle a parfaitement réussi, et cela a engagé la Corporation à en organiser une seconde, dont elle supporte également tous les frais.

Comme il convient en pareil lieu, l'art moderne occupe la principale place. Les préraphaélites même sont au premier rang. Il est intéressant de comparer la doctrine en ses débuts, telle que nous la montrent Holman Hunt ou Millais, à la libre et vive expansion, si personnelle et inattendue, qu'elle a prise depuis chez Burne-Jones ou Watts¹, même chez Rossetti. L'amour de la nature jusque dans ses plus extrêmes minuties, le brin d'herbe aussi étudié qu'un visage, la cassure d'un mur que l'expression d'un regard, le rendu du détail précis, fouillé, menu, extraordinaire de vérité, finissant presque par nuire à l'impression d'ensemble : voilà ce qu'on trouve dans le préraphaélisme à la mode de 1850. *Claudio et Isabella* ou le fameux *Berger* d'Holman (*The hireling Shepherd*), le *Huguenot* et surtout l'admirable *Ophélie* de Millais sont les chefs-d'œuvre d'un réalisme passionné et touchant à force de candeur. Pour comprendre pleinement cet art et lui rendre justice, il faut le rapprocher par la pensée de la facture superficielle et creuse d'un Maclise, d'un Leslie, d'un Mulready, qui avaient alors toute la faveur du public. Revenir à la nature fut une révolution. Il n'en est pas moins piquant de voir l'école, qui passe pour le plus étrangement mystique et qui le fut en effet, commencer par s'appuyer si fortement à la réalité. Des peintures plus récentes de Millais, depuis la *Vallée du Repos* et les *Feuilles mortes* jusqu'au curieux *Semeur d'ivraie* (1863), nous le montrent du reste se développant, s'élargissant, pour finir par tomber dans la pure fadeur, dans la chromolithographie aimable des *Christmas papers*. Rossetti est représenté ici par une œuvre importante, la réplique du fameux *Songe de Dante*, conservé au Musée de Liverpool. Malgré l'odieux coloris et les étrangetés ordinaires, on comprend, devant cette composition d'un spiritualisme tout à fait délicat et pur, d'une inspiration chaste et élevée, l'influence qu'il put avoir sur ses contemporains, et que, même comme peintre, il ait passé quelquefois pour un maître. Admirons encore au passage M. Burne-Jones (la *Roue de la fortune*, l'*Amour dans les ruines*). Vénérons surtout M. Watts. C'est le véritable triompha-

1. Nous rangeons Watts parmi les préraphaélites, bien qu'il n'en soit pas un à proprement parler, et qu'il se rattache plutôt aux successeurs de Raphaël, à Michel-Ange, qu'à Botticelli; mais il est de cœur et d'âme par l'inspiration mystique avec les novateurs.

teur de cette exposition, où il figure avec un choix d'œuvres magistrales. *L'Amour et la Vie*, *l'Amour et la Mort*, *Paolo et Francesca* sont d'une ampleur d'exécution et



LA MESSE DE SAINT GILLES, PEINTURE DE LA FIN DU XV^e SIÈCLE.

(Ancienne collection Dudley).

d'une profondeur de sentiment, d'une beauté douloureuse et tragique, d'une hauteur d'aspirations, qui les font toucher de bien près au chef-d'œuvre. Un brillant et tout intellectuel portrait de *Swinburne*, deux notes grises et poétiquement

voilées de paysage achèvent de mettre en valeur les ressources variées de ce grand talent, qui mériterait à lui seul une étude spéciale.

Si nous voulions être complets, bien d'autres artistes réclameraient encore une mention. Mais, en dehors des paysanneries élégiaques, et d'ailleurs connues, de Walker (*La Vieille grille*) ou de Mason (*Retour des champs, Simple averse*), des scènes réalistes de Frank Holl, de l'*Asile de nuit* de Luke Fildes, nous ne saurions parler des autres, d'Alma-Tadema ou de Leighton, d'Orchardson ou de Pettie, de la marine ou du paysage, fût-il admirable, comme celui de Peter Graham (*A Spate in the Highlands*), sans nous exposer à d'inutiles redites.

Au moins, faut-il encore consacrer quelques instants aux maîtres anciens. Bien que l'exposition ne soit pas faite pour eux, qu'ils y viennent plutôt en supplément et en annexe, on trouve également l'occasion d'admirer. Les primitifs sont particulièrement bien représentés. Un adorable petit panneau de Fra Angelico, prêté par lord Methuen, représentant la *Mort* et l'*Assomption de la Vierge*, vraie miniature à teintes claires et fleuries, à peine un peu détériorée dans certaines têtes; un charmant petit *Saint Jérôme*, attribué à Carotto; une *Vierge lumineuse* et fine de Cima da Conegliano (à lord Brownlow), et un *Portrait de donateur* avec son patron, par Borgognone, sont à citer parmi les Italiens. Les Flamands ont à leur tête Van Eyck en un de ses plus délicats et mignons chefs-d'œuvre, classé et connu depuis longtemps d'ailleurs, provenant de l'ancienne collection Ince-Blundell Hall (aujourd'hui à M. Ch. Weld-Blundell). C'est une *Vierge avec l'Enfant*, dans un de ces intérieurs qu'il aime, à atmosphère étouffée et sourde, toute dorée, très semblable pour la finesse à la petite Vierge du retable de Dresde, encore plus qu'à la *Madone de Lucques* à Francfort. Malheureusement elle a beaucoup souffert, même en dehors des craquelures, et l'inscription qui la daterait de 1432, l'année même de l'achèvement de l'*Agneau mystique*, nous paraît, au moins en son état actuel, très peu authentique, autant par la forme bizarre de certaines lettres qui sentent le copiste imitant sans comprendre, que par la place, trop étroite pour elle, où elle est mise de chaque côté du baldaquin, et qui force à couper brusquement certains mots. Jamais Van Eyck, si soigneux de tous ces détails, n'aurait fait cela. Il se peut d'ailleurs que cette inscription nous en rende une existante autrefois sur le cadre. Une autre *Vierge*, attribuée ici à Van Eyck (à lord Northbrook), n'est qu'une copie réduite et à mi-corps, assez grossière, de la fameuse Vierge du chanoine Van der Paele, à l'Académie de Bruges, qui a eu de fréquents imitateurs. A la suite de Van Eyck, on peut encore regarder la *Vision de saint Ildefonse*, donnée à tort à Van Orley, bien qu'elle soit de l'école ou du maître dérivant de Gérard David, qu'on s'est habitué à appeler Mostaert; la *Légende du comte Raymond de Toulouse* (à M. Sulton-Nelthorpe), faux Gossaert, qui pour la gravité calme paraît d'un élève et successeur de Bouts; un *Ecce homo* de Lucas de Leyde peu sûr, en grande partie copié de l'estampe (à lord Northbrook), et un charmant spécimen du maître de la *Mort de la Vierge* (à M. Ch. Weld-Blundell), sous le nom de maître Stephan.

Les Flamands et Hollandais du *xvii^e* siècle, qui figurent en si grand nombre dans les collections anglaises, et souvent si choisis, ne nous réservent pas de surprises. Les exemplaires envoyés à l'exposition sont pour la plupart insignifiants, médiocres ou douteux, sauf quelques Steen, un admirable *Portrait d'homme* de Franz Hals daté 1630 et jadis célébré par M. Phillips, à propos de l'Exposition

d'hiver de 1888 à la Royal Academy (à M. Antony Gibbs), une curieuse copie signée Netscher du Concert de Terburg au Louvre (au duc de Rutland), un Both et un Cuyt pleins de lumière. En revanche, Claude Lorrain est représenté par un de ses plus purs chefs-d'œuvre, le *Château enchanté*, de l'ancienne collection Overstone (aujourd'hui à lord Wantage), exécuté en 1664 pour le connétable Colonna. C'est un des plus beaux peut-être qui soient au monde, vaporeux, enveloppé et tremblant, toute la grâce et le charme d'un Corot par avance. L'École anglaise du XVIII^e et du commencement du XIX^e siècle, enfin, avec de charmantes et vives ébauches de portraits par Gainsborough, un merveilleux tableau de Reynolds (la *Duchesse de Devonshire jouant avec son enfant*), un portrait vigoureux de Raeburn, d'autres prétentieux ou brillants de Romney, les fantaisies colorées à la vénitienne d'Elty, Turner surtout en ses multiples transformations depuis la manière appuyée et lourde du début (le *Naufrage du Minotaure*) jusqu'à la plus éblouissante et la plus hardie (le *Château de Kilgarran* ou le *Château de Rosenau*), sert en quelque sorte d'accompagnement aux modernes et les relie aux maîtres anciens.

L'exposition des tableaux flamands du XV^e et des premières années du XVI^e siècle, au Burlington fine arts club, n'a pas répondu peut-être à tout ce qu'on en aurait pu attendre, ni aux désirs mêmes de ceux qui l'ont préparée et installée avec tant d'amour. Van Eyck, Van der Weyden, Memling manquent, ou ne sont représentés que par des œuvres douteuses, et, si quelques-uns de leurs successeurs, surtout de la fin du XV^e siècle, essaient de nous consoler de leur absence, il faut avouer toutefois que l'ensemble est plutôt riche en tableaux secondaires. On avait espéré un moment un chef-d'œuvre de la première période de Gossaert, l'*Adoration des mages* de lord Carlisle, qui eût singulièrement relevé l'exposition ; mais le propriétaire, inquiet des suites possibles d'un transport pour cette œuvre de grande taille, a refusé de s'en séparer. La réunion de toutes ces peintures bonnes ou mauvaises, d'ailleurs, a son intérêt et son prix. Elles s'éclairent l'une par l'autre, elle se complètent ; elles permettent de juger, d'après les élèves, de l'influence plus ou moins prolongée et forte des maîtres. On a cru devoir joindre aux tableaux flamands ou hollandais, qui constituaient le fond de l'exposition, quelques exemplaires de l'art italien, français ou allemand dans ses rapports avec les Pays-Bas, des « écoles alliées » comme dit le catalogue, et on a eu raison. Cela fait sentir les liens étroits qui unirent à une certaine époque les étrangers à la Flandre, qui en firent ses tributaires ; cela contribue à la rehausser, en prouvant son influence et son rayonnement. En somme, tout incomplète qu'elle soit, cette exposition est de celles qu'on peut envier à l'Angleterre, ne fût-ce que pour l'esprit de méthode qui en a dirigé l'organisation. Et comme elle est bien encadrée ! Cette salle de cercle, où ne pénètre pas la foule, où ne sont admis que de rares élus, où l'on n'entre que sur invitation, sur présentation spéciale, a l'air d'une chapelle de couvent, d'un de ces sanctuaires demi-pieux, demi-profanes, où même les mondains sont tentés de se recueillir.

Parmi la soixantaine de tableaux, généralement de petite dimension, qu'on a réussi à grouper, un *diptyque* prêté par sir Charles Robinson nous attire tout d'abord comme le plus ancien. Une Vierge assise avec l'Enfant, sur un des volets ; un Christ en croix sur l'autre, à peu près comme dans les ivoires, entre le groupe de la Vierge et des saintes femmes à gauche, de saint Jean et du Centurion à

droite, révèlent clairement, ainsi que l'Annonciation du revers, l'influence longtemps prédominante en Europe de notre art français du xiii^e siècle. Si on rapproche l'œuvre de quatre petits panneaux analogues conservés au Musée de Cologne (n^{os} 31-34), on la croira volontiers née sur les bords du Rhin, Cologne ou ses environs, dans les vingt ou trente premières années du xiv^e siècle.

Dans l'entourage, ou l'école assez tardive de Van Eyck, se placent un certain nombre d'œuvres, dont quelques-unes déshonorent même son nom. Il importe de faire une bonne fois justice, par exemple, d'un tableau qui lui est attribué de longue date dans les historiens de la peinture flamande, sans vérification suffisante le plus souvent : la *Consécration de Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry* (au duc de Devonshire). Si l'on en croyait la signature posée sur une marche de pierre grise en avant de la scène, ce serait un Van Eyck très authentique, daté du 30 octobre 1421, et le plus ancien qu'on connaisse. Or, sans même discuter l'inscription qui n'a pas un aspect très catholique, il suffit de jeter les yeux sur la peinture pour avoir plus que des doutes. La composition, l'arrangement des figures, leur type élancé et mince, leur maniérisme, jusqu'aux reflets changeants de certaines étoffes, tout est de quarante ou cinquante ans postérieur à la mort de Van Eyck, et, malgré la détérioration visible du panneau, on n'admettra jamais que des repeints, si nombreux qu'ils soient, arrivent à faire d'un Van Eyck de 1421 un mauvais Mabuse. Il en resterait au moins un atome, ne fût-ce que l'ordonnance, comme dans les cartons de Mantegna à Hampton-Court. Il faut donc, encore plus résolument que ne l'ont fait MM. Crowe et Cavalcaselle, rayer de l'œuvre de Van Eyck ce tableau médiocre et de sujet peu sûr.

Sans grande valeur, mais au moins plus modestes, sont quelques œuvres de la suite même du maître : les *Saintes femmes au tombeau*, de la collection Francis Cook, et deux *Vierges* curieuses à comparer, toutes deux du type aimé de Van Eyck, à tête large et grands cheveux bouffants, qui pourraient bien être espagnoles, en tout cas d'origine étrangère à la Flandre, l'une debout dans une abside d'église entre deux anges musiciens dont il y a de fréquentes répliques (à sir Ch. Robinson), l'autre assise le dos au feu sur un banc de bois (à M. Somzée).

Après ces tableaux, qui ne sont pas sans grossièreté ni lourdeur, c'est un plaisir que de trouver la charmante petite *Vierge* de lord Northbrook, provenant des collections Aders et Samuel Rogers. On l'a mise en place d'honneur, et elle le mérite quoique ayant un peu souffert de repeints. La niche de pierre grise sculptée dans laquelle elle est assise prête à allaiter l'enfant, la couronne délicate d'or et de pierreries qui orne son front, les plis menus et fins, les détails des visages, tout est d'un travail de miniaturiste, comme à la pointe d'aiguille. Au Musée de Vienne sont une *Vierge* debout toute semblable (n^o 1385) et une *Sainte Catherine* (n^o 1387), qui sont évidemment de la même main. On peut en rapprocher également la *Vierge* dans un intérieur d'église du petit diptyque d'Anvers, copie de celle de Van Eyck à Berlin. Partout se retrouve la même exécution menue et un peu sèche. Ce peintre de tableaux, quoique n'étant pas de tout premier ordre, touche aux plus grands, et à Van der Weyden ici encore plus qu'à Van Eyck. Le nom de Van der Weyden n'est représenté, d'ailleurs, que par une *Vierge avec l'Enfant*, sur fond d'or (à M. Henry Willett), qui paraît plutôt œuvre d'école, et par une copie médiocre, légèrement modifiée et réduite, de l'admirable tableau des Médicis au Musée de Francfort (à sir Francis Cook).

Petrus Cristus en revanche, le rare et curieux élève de Van Eyck, a deux intéressants *portraits* d'homme. L'un au moins (à lord Northbrook), quoique non signé, est absolument sûr, exécuté tout à fait dans la manière des panneaux de Berlin et de Francfort, brillant dans les étoffes et le paysage, sec et inexpressif dans les chairs. Celui de lord Verulam, le *Portrait d'Edward Grimston*, envoyé d'Henri VI à la cour de Bourgogne, nous étonne davantage. Il faut avouer d'ailleurs qu'il est tout amolli, empâté de repeints; ce n'est plus qu'une ruine. Un portrait de femme du Musée de Berlin, la prétendue lady Talbot, qu'on en a rapprochée en ces derniers temps et qui pourrait bien en être en effet le pendant, la taille étant la même, la boiserie et le mur identiques, le personnage en regard, permet de se faire à la rigueur une idée de la facture primitive, limpide et ferme dans les clairs. Or, le tableau de lord Verulam étant signé et daté au revers 1446, il faudrait y voir une des premières œuvres connues de Cristus, et comment admettre que la manière claire, la plus originale et personnelle, la plus moderne, ait précédé la manière chaude imitée de Van Eyck? On croirait volontiers à une erreur dans la date de l'inscription, transcrite peut-être d'un ancien cadre disparu.

Un pur et authentique panneau de Bouts, *Moïse et le buisson ardent* (à M. Henry Willett), est curieux à comparer à une réplique du même sujet en pendant à Gédéon et la toison, deux volets d'un même rétable bizarrement collés et unis l'un à l'autre (à M. Crews), qui paraissent être du médiocre élève et imitateur de Bouts, auteur de l'*Assomption de la Vierge*, au Musée de Bruxelles. Deux charmantes petites *Vierges* (à M^{re} Stephenson Clarke), toutes deux assises sur un banc de gazon, cueillant une fleur à l'Enfant, et très semblables malgré les différences de l'arrangement ou des types, décèlent également l'influence de Bouts, sans qu'on ose toutefois lui attribuer nettement l'une ou l'autre. Un grand *triptyque* tout délavé et pâli, de l'école ou de l'atelier de Memling encore plutôt que de sa main (au duc de Devonshire), nous offre les dispositions ordinaires qu'il a répétées à satiété : la Vierge assise au centre, entre deux anges musiciens, dont l'un tend souriant une pomme à l'Enfant; sainte Catherine et sainte Barbe de chaque côté, présentant le donateur et la donatrice; les deux saint Jean sur les volets; saint Antoine et saint Christophe en grisaille, dans des niches, au revers. Si l'on en croit les recherches faites par M. Weale sur les personnages représentés, dont les écus se voient aux chapiteaux des colonnes, l'œuvre aurait été peinte pour un seigneur anglais, sir John Donne, et sa femme, entre 1461 et 1467, et serait par conséquent de la jeunesse de Memling. Mais alors, comment la figure d'homme qui se montre à gauche, par une ouverture, et paraît bien être le portrait du peintre, a-t-elle l'air déjà si âgé? Tout est mystérieux en cette œuvre de fabrique banale. Encore moins bonne, si c'est possible, et plus sûrement d'école est une *Vierge* assise avec l'Enfant entre deux anges, à M^{re} Stephenson Clarke.

Mais deux maîtres inconnus, tout à fait supérieurs, nous attirent, et vont nous faire oublier les médiocrités qui les entourent. Ils sont le grand attrait de l'exposition; leurs tableaux sont de ceux auxquels on revient toujours. C'est d'abord l'auteur d'un volet de triptyque ou plutôt de diptyque, représentant un prêtre ou chanoine à mi-corps, sur un fond merveilleux de paysage, présenté par saint Victor cuirassé, et bannière en main, à un personnage sacré, sans doute une Vierge, qui devait se trouver sur le volet disparu. La beauté énergique et mâle des figures, la largeur vigoureuse de l'exécution, l'accent de puissant réalisme des détails autant

que de l'ensemble, ont fait attribuer cette peinture à Van der Goes, sans qu'on soit pleinement convaincu. L'éclat porcelaineux du ton étonne un peu; mais on ne saurait d'ailleurs à qui donner, en dehors de lui, ce chef-d'œuvre exécuté dans les vingt ou trente dernières années du ^{xv}^e siècle, et qui appartient à la Corporation de Glasgow. Encore plus intrigants peut-être sont deux panneaux dépendant d'un même rétable, dont le centre est perdu, et consacrés tous deux à la vie de saint Gilles, d'après le récit charmant de la Légende dorée. L'un (à lord Northbrook), qui a un peu souffert de lavages, qui est comme déteint et pâli, représente le saint près de son ermitage, dans une campagne traitée presque à la manière des maîtres hollandais primitifs, avec l'amour profond des champs. Il est assis sur une butte de gazon, protégeant de la main droite percée d'une flèche la biche familière qui s'est dressée sur ses genoux, tandis qu'à gauche s'agenouille ou s'arrête interdit le cortège seigneurial des chasseurs qui la poursuivaient. L'autre panneau, en infiniment meilleur état, s'est vendu le mois dernier avec la collection Dudley et appartient aujourd'hui à un amateur de Londres, M. Steinkopf. Sa place eût été au Louvre : on ne peut que déplorer qu'il n'y soit pas venu, car il était d'un intérêt capital pour la France. La reproduction qui accompagne ces lignes nous dispensera de le décrire, au moins complètement. Le sujet, très rare d'ailleurs, est la *Messe de saint Gilles*, telle que nous la content les vieux hagiographes. Il n'y a, du reste, aucun rapport, comme on serait tenté de le croire, entre la scène ici représentée et celle du panneau précédent. C'est à un tout autre moment de la vie de saint Gilles qu'elle se passe. Un roi qui n'est pas très exactement nommé dans l'histoire, soit Charles Martel, soit peut-être Charlemagne, avait un gros péché dont il n'osait pas se confesser; mais, grâce aux prières de saint Gilles, un jour qu'il disait la messe en présence du roi, un ange descendit du ciel avec un écrit où ce péché était déclaré tout au long, révélé au saint et en même temps pardonné. C'est cette confession indirecte et miraculeuse qui est figurée ici. Mais, au lieu de choisir une église quelconque, le peintre a placé la scène dans l'intérieur même de Saint-Denis. C'est dans le chœur, au maître-autel, d'où retombe une bande de broderie fleurdelisée avec frange aux couleurs de France, que saint Gilles dit la messe, élevant l'hostie. Devant lui, sur l'autel qu'encadrent des tentures vertes glissant sur leurs tringles, est le merveilleux rétable d'or donné par Charles le Chauve, qui est aujourd'hui perdu, détruit sans doute à la Révolution, mais dont on trouvera dans Dom Doublet (liv. I, ch. xlv), une description précise et menue comme un inventaire, absolument conforme à la représentation ci-jointe. Au-dessus est une croix, également disparue aujourd'hui du trésor de Saint-Denis, soit celle de saint Éloi, qui portait comme celle-ci au bas, sur un cartel, l'inscription *De cruce Dmī*, soit celle de l'abbé Suger¹; à droite, parfaitement reconnaissable, le tombeau de Dagobert : tous ces détails rendus d'ailleurs avec une précision, un sentiment archéologique, une compréhension des divers styles presque unique dans un maître du ^{xv}^e siècle. Le roi agenouillé à gauche sur un prie-Dieu, portant une couronne à larges fleurons

1. On nous trouvera en opposition sur quelques points avec Viollet-le-Duc qui parle incidemment, et avec grande admiration, de ce tableau dans son *Dictionnaire d'architecture* (t. II, p. 26-27). C'est Dom Doublet et Dom Millet en main que nous le contredisons. Le rétable de Charles le Chauve ne peut avoir été détruit pendant les guerres de religion, puisqu'ils en parlent tous deux *de visu* au début du ^{xvii}^e siècle, et il ne paraît pas avoir jamais quitté le maître-autel où il était encore de leur temps. Quant à la croix, elle ne concorde avec aucune de celles gravées dans Félibien.

dans le genre de celles du temps de Charles V, sur laquelle s'ajuste le cercle impérial, pourrait bien être un portrait rétrospectif de souverain français inspiré par quelque image de Saint-Denis, un Jean le Bon ou un Charles V sous les traits de Charlemagne, et la couronne avoir été copiée dans le trésor même. Ajoutons, de plus, que parmi les assistants sont d'admirables portraits, et que l'exécution, avec des lourdeurs en quelques têtes, a une harmonie générale, une fermeté enveloppée de dessin, un éclat de ton, qui font toucher de près le tableau au chef-d'œuvre. Il faut noter la prédominance des rouges dans les étoffes, qui ont fait prononcer sans grande raison le nom de Van der Meire comme en pouvant être l'auteur, et surtout des tonalités jaunâtres dans les chairs. Les costumes, les coiffures, la coupe des chevelures, plus nettement caractérisés dans le panneau de lord Northbrook qu'en celui-ci, permettent de dater exactement les deux œuvres de l'extrême fin du xv^e siècle, du temps où s'introduisent les modes italiennes, vers 1480 ou 1490, sous le règne de Charles VIII. Osons même le dire : il pourrait se faire que ce peintre d'éducation toute flamande, mais qui a vécu chez nous et si amoureuxment rendu saint Denis fût un des nôtres.

Il serait insipide après cela de passer en revue les innombrables panneaux de l'école de Gérard David ou de Mostaert, dont l'exposition est particulièrement riche. Ce fut une des écoles les plus populaires dans les dernières années du xv^e siècle et qui a produit le plus d'œuvres. Intéressantes à étudier pour des spécialistes, elles n'offrent d'ailleurs ni grande variété, ni accent original. Contenons-nous de citer brièvement : une petite copie avec des différences de la grande *Vierge* donnée à Gérard David dans la collection Oppenheim à Cologne (à lord Crawford); un *Saint Jérôme* fortement inspiré de celui de Gérard David au Musée de Francfort (à M. Somzée); une *Vierge avec l'enfant* (à lord Northbrook) et une *Madeleine* (à M. Somzée) de l'école de Mostaert; une fausse *Jane Grey* de Lucas de Heere, qui est de l'école du maître des demi-figures féminines, et une *Lucrèce* de Scoorel également; enfin quelques *Vierges* qui touchent à Gossaert.

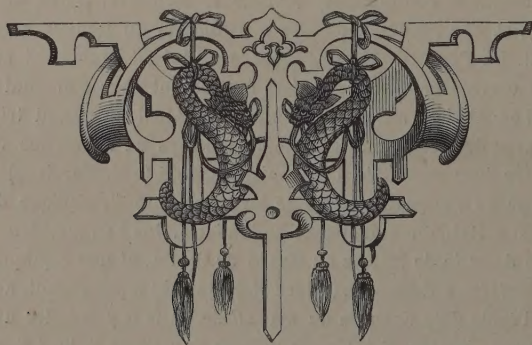
Gossaert lui-même figure ici avec une de ses mythologies les plus fines et les plus ingénieusement contournées, *Hercule et Déjanire*, datée de 1517 (à sir Francis Cook), et une réplique, d'ailleurs médiocre, du fameux *Ecce homo* qu'on trouve partout. Un *Portrait d'homme* assez lourd lui est également attribué. Je ne parle pas des œuvres nombreuses mises faussement sous son nom : on est prodigue pour lui en Angleterre, on lui donne tout. Ainsi un grand triptyque imité de Memling, avec des ressouvenirs parfois de Metsys ou du maître de la *Mort de la Vierge*, œuvre dure et pénible d'un copiste attardé (à M. Morrison). Ainsi encore la charmante petite *Vierge aux anges* de lord Northbrook, réplique du tableau de Palerme, qui est certainement d'origine hollandaise. Une *Vierge embrassant l'Enfant* copie modifiée de celle de Metsys au Musée de Berlin, et une réplique de la *Vocation de saint Mathieu* d'Hemessen (à lord Northbrook) représentent, avec Mabuse et à côté de lui, l'école déjà avancée du xvi^e siècle. Il faut y joindre un magnifique portrait d'homme du rare et intéressant Josse Van Clève (à lord Spencer), chaud et ambré comme un Vénitien, qui passe pour être le sien, mais n'a que des rapports très lointains avec celui du recueil de Lampsonius.

La Hollande avec Lucas de Leyde en une de ses plus authentiques œuvres, *La partie de cartes* (à lord Pembroke), et avec un petit *Ecce homo* clair, lumineux, limpide de l'école d'Ouwater (à M. Crews); l'Allemagne avec deux *Vierges* et un

portrait du maître de la *Mort de la Vierge*, un délicieux portrait de jeune femme de Lucidel et un petit portrait d'homme de Barthélémy Bruyn; l'Italie avec un *Saint Jérôme* célèbre d'Antonello de Messine, déjà décrit en détail dans l'Anonyme de Morelli (à lord Northbrook); la France enfin avec une exquise petite *Vierge à mi-corps* entre des anges étagés, adorant l'Enfant, pour laquelle on n'ose que timidement prononcer le nom de Fouquet, font cortège à la Flandre et contribuent à l'illustrer.

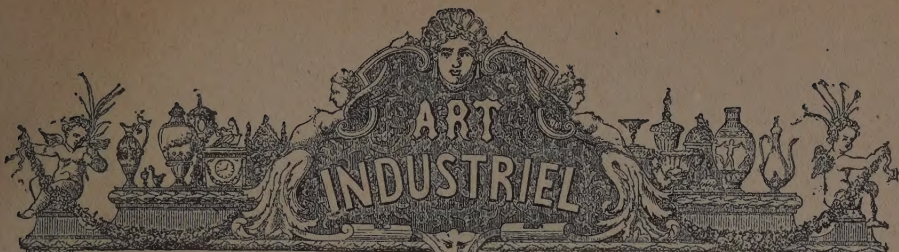
Comment, à la suite d'une correspondance déjà trop longue, parler encore des ventes Dudley et Magniac, qui ont excité ces temps derniers tant de convoitises? On s'est battu à coups de banknotes; on a dépensé une fortune souvent sur un seul tableau. Un Raphaël, d'ailleurs intéressant et dans la première manière toute péruginesque, qui monte à près de 300,000 francs; un Hobbema, à 250,000; un Crivelli, à plus de 180,000; même un Wouwermans à 100,000 : voilà de quoi poser une collection et lui faire une fin glorieuse. Nous ne ferons pas l'oraison funèbre des tableaux de lord Dudley. Ce qu'en a dit M. Phillips cette année même, à propos de l'exposition d'hiver de la Royal Academy, où les principaux figuraient, peut suffire. Quant à la vente Magniac, outre ses merveilleuses suites d'objets d'art de toute époque et en tout genre, elle était surtout riche en portraits souvent un peu mêlés de l'École française attribués à nos mystérieux Clouet ou à leurs élèves. C'était une mine intéressante à fouiller. Là aussi, on a couvert d'or des panneaux grands comme la main. Décidément l'Angleterre est un pays où l'on ne fait rien à demi : en affaires comme en sentiment, on ne regarde pas à la dépense, et les folles enchères y naissent aussi facilement que les excentricités ou les subtiles délicatesses du mysticisme.

PAUL LÉPRIEUR.



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET C^{ie}.



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS

FOURNITURES pour Peinture à l'huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain, la Peinture Tapièterie, la Barbotine; le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Nouveau Gaxif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS

Seuls représentants de la Maison CH. ROBINSON et C de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET C^{ie}

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exposition de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

EM. PAUL, L. HUARD & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale

(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)

28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de Bibliothèques au comptant. — Expertises. — Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure.

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

CATALOGUE EN DISTRIBUTION

AUTOGRAPHES ET MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

ARCHIVISTE-PALÉOGRAPHE

4, rue de Furstenberg

Achat de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité. Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

A. BLANQUI

Médaille

Industries d'Art décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES

MARSEILLE, 8, rue Cherchell

HENRI DASSON & C^{ie}

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889

106, rue Vieille-du-Temple, PARIS

HARO FRÈRES

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE

(Maison fondée en 1760)

CHENUE & Fils

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art

ET DE CURIOSITÉ

5, rue de la Terrasse, 5

(Boulevard Malesherbes)

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1084 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : de 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au bureau de la Revue

HENRI STETTINER

ACHAT & VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

Antiquités et Tapisseries

7, rue Saint-Georges, 7

BEURDELEY

ÉBÉNISTERIE, BRONZES & SCULPTURE D'ART

OBJETS D'ART ANCIENS

32, 34, rue Louis-le-Grand

34^e ANNÉE. — 1892

LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, à Paris

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris.	Un an, 60 fr., six mois, 30 fr.
Départements.	— 64 fr.; — 32 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. Un an, 68 fr.; six mois, 34 fr.

Prix du dernier volume : 35 francs.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). . .	Épuisé.
Deuxième période (1869-91), vingt et une années. . . .	1,120 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1892

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5^e série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur Chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la Gazette des Beaux-Arts, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*; *Eaux-fortes de Jules Jacquemart*; *Les Dessins de maîtres anciens*, etc.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
et dans tous les bureaux de poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 3 FRANCS.